BREVE HISTORIA del...

CINE

A COLOR

Antonio Rodríguez Vela

La fascinante historia del séptimo arte, sus principales géneros y obras. Desde los inicios, el *star system*, el paso al sonoro, el apogeo y caída de los estudios, las nuevas olas y el cine independiente hasta el cine digital. Todos sus movimientos artísticos y principales protagonistas

nowtilus
saber

BREVE HISTORIA
DEL CINE

BREVE HISTORIA
DEL CINE

Antonio Rodríguez Vela

nowtilus

Colección: Breve Historia
www.brevehistoria.com

Título: *Breve historia del cine*
Autor: © Antonio Rodríguez Vela
Ilustradora de interior: © Raquel Valbuena

Copyright de la presente edición: © 2019 Ediciones Nowtilus, S.L.
Camino de los Vinateros 40, local 90, 28030 Madrid
www.nowtilus.com

Elaboración de textos: Santos Rodríguez

Diseño y realización de cubierta: Universo Cultura y Ocio
Imagen de portada: Humphrey Bogart y Lauren Bacall en una foto publicitaria de *El sueño eterno* (Howard Hawks, 1946)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com ; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

ISBN edición digital: 978-84-1305-088-1
Fecha de edición: octubre 2019
Depósito legal: M-28850-2019

Índice

Prólogo

1. Inicios del cine
    - Los pioneros
    - Las primeras productoras
    - El nacimiento de la gramática cinematográfica
    - El cine mudo en Italia
    - El cine mudo en Estados Unidos
    - D.W. Griffith

2. El esplendor del cine mudo
    - El expresionismo
    - F.W. Murnau
    - El impresionismo
    - El cine mudo nórdico
    - El cine mudo ruso
    - Hollywood
    - La comedia
    - Charles Chaplin
    - Buster Keaton
    - El wéstern
    - El cine criminal
    - Horror y ciencia ficción

El cine de animación
El documental

3. De la llegada del sonoro a la Segunda Guerra Mundial
La crisis económica
Los estudios
El musical
El cine de gánsteres
El cine de terror
La screwball comedy
El wéstern
Los dibujos animados
El cine de propaganda
Estrellas y directores
El realismo poético
Jean Renoir
Los colaboracionistas
El cine británico
Documentalistas
El cine totalitario

4. Neorrealismos
El neorrealismo italiano
Después del neorrealismo
El cine francés de posguerra
El cine británico de posguerra
El cine español tras la Guerra Civil
El neorrealismo en Asia
El cine mexicano
El cine en Argentina y Brasil
El cine negro
La edad dorada del cine del Oeste
Esplendor del musical
La ciencia ficción
La comedia norteamericana
Alfred Hitchcock
Grandes directores
La generación de la televisión

5. Las nuevas olas
- La rive gauche
- Los directores de *Cahiers*
- Jean-Luc Godard
- Rivette, Rohmer y Malle
- El *free cinema*
- Dreyer y Bergman
- El cine italiano de los sesenta
- El cine en España
- La nueva ola polaca
- El nuevo cine checoslovaco
- Nuevos cines latinoamericanos
- La industria japonesa
- El wéstern crepuscular
- El cine independiente
- Stanley Kubrick
- Nuevo cine documental

6. El nuevo Hollywood
- Francis Ford Coppola
- Los nuevos autores
- Martin Scorsese
- Los barbudos
- Fuera de categoría
- Clint Eastwood
- Woody Allen
- Roman Polanski
- El final del nuevo Hollywood
- El *neur kino*
- La renovación del cine británico
- Después de la *nouvelle vague*
- El cine italiano de los setenta
- El cine belga
- Sembène y Güney
- El nuevo cine ruso
- Cine asiático

7. Cines del mundo

El descubrimiento del cine australiano
Nueva Zelanda también existe
El resurgir del cine japonés
El cine de Taiwán y Hong Kong
La Quinta Generación china
La revolución del cine indio
El cine iraní
La Rusia poscomunista
El cine yugoslavo
Angelopoulos y el cine húngaro
Krzysztof Kieślowski
Michael Haneke
Dogma 95
Aki Kaurismäki
Divergencias del cine británico
Los hermanos Dardenne
El *cinéma du look*
Scola y Moretti
La revolución del cine español
Manoel de Oliveira
Cines de Latinoamérica
El cine canadiense
El cine comercial norteamericano
El cine de acción
El cine independiente
Sundance y Miramax
Grandes documentalistas
El imperio Disney

8. El cine del siglo XXI
La tecnología digital
El cine de superhéroes
Los géneros contemporáneos
Autores del siglo XXI
Mexicanos en Hollywood
El cine en Brasil, Chile y Argentina
Hirokazu Koreeda
La moda surcoreana

Andrey Zvyagintsev y Asghar Farhadi
El renacer italiano
Cine francés contemporáneo
Cine británico actual
La internacionalización del cine español

Bibliografía

Prólogo

Desde su invención, el cine ha sido un registro incomparable de la historia, como reflejo de la misma y como expresión artística definitoria de la época contemporánea. Pero muchas veces su conocimiento es muy limitado, concentrado en un tipo de producciones tradicionales que no reflejan en absoluto la enorme pluralidad de un medio que ha triunfado en todo el planeta precisamente por su capacidad para reflejar todas las emociones humanas de las maneras más diversas. Esto también hace más arduo el compilar tantos mundos en una obra de extensión limitada, aunque lo cierto es que el doble de espacio seguiría siendo insuficiente. Ha sido doloroso dejar fuera de esta historia a algunos de mis artistas preferidos o limitar su presencia, pero la historia del cine desde sus orígenes a la actualidad, en todo el mundo, es una materia inabarcable. Sin embargo, lo que queda es una panorámica esencial que podrá ayudar a tener una visión general y

concentrada que explica la evolución, variedad y riqueza del séptimo arte. Los nombres, estilos y técnicas que han forjado el cine mundial están presentes aquí a modo de introducción; una puerta abierta para descubrir un espectáculo maravilloso que tiene entre sus grandes atractivos, precisamente, el no acabarse nunca.

Uno de los principios irrenunciables que debe seguir cualquier investigación histórica es el de la objetividad. Sin embargo, al hablar de cine es imposible que las filias y fobias particulares no se manifiesten. Podemos repasar nuestra experiencia vital rememorando los títulos que la han marcado, las películas que han contribuido a formarnos como personas y a educarnos sentimentalmente. Muchas veces ni tan siquiera recordamos el argumento de aquella cinta que tanto nos impactó, pero algunas de sus imágenes, el efecto que tuvo sobre nosotros, permanecen indemnes. Por eso, mantener la imparcialidad puede suponer un objetivo loable, pero también inalcanzable, y aunque en este libro he procurado mantener las líneas maestras establecidas por los análisis críticos más confiables, tampoco faltan las apreciaciones más personales. No se prive pues el lector de discrepar; no hay nada más apasionante que una buena discusión cinéfila.

1

Inicios del cine

En aras de la claridad expositiva, sería muy conveniente que el nacimiento del cine tuviera un hecho fundacional que no dejara lugar a dudas. Por ejemplo, la proyección, ante treinta y tres espectadores en el Gran Café del hotel Scribe el día 28 de diciembre de 1895, de varios cortos rodados por los hermanos Auguste y Louis Lumière, entre los que se encontraba *Salida de los obreros de la fábrica*. Por eso, tal fecha ha quedado fijada en los anales como el inicio oficial del cine. Sin embargo, la historia es mucho más complicada. Tenemos a un inventor americano, el famoso Thomas Alva Edison, que en 1889 había ideado el kinetoscopio, un aparato que permitía la proyección de películas de unos veinte segundos en cabinas individuales. También encontramos al misterioso caso de Louis Le Prince, quien había rodado la que se considera como la primera película de la historia, *La escena del jardín de Roundhay* (1888), y que un día de

septiembre de 1890 se subió en un tren que le llevaba de Dijon a París para desaparecer sin dejar rastro. Por no hablar, yéndonos todavía un poco más atrás, de los experimentos de Eadweard Muybridge, quien en 1873 logró demostrar que había un instante en que los caballos de carreras no apoyaban ningún casco en el suelo.

Pero todavía estamos lejos de llegar a las películas con complejas construcciones narrativas, a la superposición de tramas, a la mezcla de puntos de vista. De momento, nos situamos ante el nacimiento de lo que todavía no se sabe si será un arte, una industria o un simple pasatiempo efímero. Después de todo, para los mismos Lumière, «el cine es un invento sin futuro». Y, sin embargo, nadie hizo más que ellos para lograr su popularización. Aunque se puede decir que el cine estaba en el aire, fueron los Lumière quienes, gracias a sus manejables cámaras y a su sencillo sistema de proyección, permitieron que la nueva creación se extendiera como la pólvora y que en poco tiempo, en todas partes, se conociera un nuevo aparato que iba a revolucionar el mundo.

Las primeras películas fueron tomas básicas en las que primaba el asombro del espectador. Es famosa la reacción de los espectadores parisinos ante la llegada del tren que parecía que iba a arrollarlos. Una simple visión panorámica de la ciudad era suficiente para causar emoción y estupor. Ya en la primera proyección pública quedó de manifiesto que el cine iba a ser mucho más que un sofisticado tomavistas: *El regador regado*, la inocente historia del jardinero que se ve empapado por la travesura de un niño, demostró desde el primer momento las posibilidades del nuevo ingenio para contar historias. Y para hacer reír. Poco más se podía pedir.

LOS PIONEROS

Otro hito fundacional que se suele repetir a la hora de narrar los inicios del cine se debe al director francés François Truffaut, quien señaló que, prácticamente desde el principio, el cine se dividió en dos corrientes: la documentalista, encarnada por los Lumière y centrada en retratar la realidad tal cual —pon una cámara y deja que la vida pase por delante—, y la

ficcional, inventada por Georges Méliès y que suponía un mundo aparte, repleto de maravillas y sorpresas. Aunque, como siempre, la historia no es tan sencilla, no es un mal punto de partida.

Para empezar, los Lumière no se contentaron con patentar el producto y vivir de las rentas. Su éxito se debió a una combinación de sagacidad comercial y de maestría técnica. En el primer aspecto, la habilidad de Auguste y Louis para proporcionar material a un público deseoso de conocer nuevas experiencias se manifestó en la creación de una red de empleados (o evangelistas) que fueron difundiendo la buena nueva por todo el mundo y que, a su vez, rodaban escenas consideradas exóticas en todos los rincones del planeta. Bueno, quizá no en todos, pero sí en unos cuantos. Gracias a *¡Lumière! Comienza la aventura*, el documental realizado por Thierry Frémaux en 2016, el espectador contemporáneo ha podido seguir deleitándose con los más diversos cortos, que van desde las asombrosas acrobacias de una familia circense hasta un desfile militar en el que todos los participantes llevan bigote. Todos menos uno.

Respecto a su dominio técnico, evidente en la pericia de Louis para el encuadre y la composición fotográfica, ya en 1900 presentaron en la Exposición Universal de París películas en setenta y cinco milímetros (lo que exigía un tamaño de pantalla que solo se volvería a utilizar muchos años después) y en color. Y es que, aunque suele asociarse el cine mudo con el blanco y negro, en realidad, ya desde sus albores, hubo varias pruebas con el color, y era bastante habitual diferenciar escenas de exteriores e interiores, o de día y de noche, con filtros de diferentes tonalidades que ayudaban a la comprensión de unos espectadores todavía no acostumbrados a los matices de la narración en imágenes. Curiosamente, aunque el coloreado era posible, tampoco es que el público mostrara mucho interés y, como además de laborioso era caro, se dejó para una mejor ocasión. Algo similar sucedió con el sonido, que tardaría tres décadas en instalarse, aunque previamente ya se habían probado técnicas que permitían su rudimentaria utilización. Además, si bien no se puede decir que el cine mudo fuera en blanco y negro, tampoco se puede decir que fuera mudo, porque lo habitual es que se proyectara con pianola, un pianista, o, si la película lo merecía y la sala de cine lo permitía, con orquestas completas.

Por no hablar de la figura del narrador, que iba contando la película a un público que podía perderse en las sutilezas del nuevo medio y que, además, en muchos casos era analfabeto, por lo que no podía leer los rótulos. Fue muy popular desde Japón, país en el que la figura del *benshi* permaneció hasta bien entrada la década de los treinta, hasta España.

Fotograma de *Le Mélomane* de Georges Méliès

Si los Lumière experimentaron con el color, Méliès fue mucho más allá. En películas como *Le royaume des fées* (1903), totalmente coloreada a mano, se logró una espectacular muestra de lo que el cine podría ofrecer. Ilusionista antes que cineasta, Méliès ideó toda una serie de trucajes que hacían de la visión de sus películas toda una experiencia. Personajes que desaparecían de un fotograma a otro o la utilización de la cámara rápida le convirtieron en el primer gran prestidigitador del cine. Su película más famosa, y por méritos propios, es *Viaje a la luna* (1902), una deliciosa locura llena de ingenio que todavía hoy transmite el entusiasmo de un creador que está inventando la perpetuada «magia del cine» con la libertad y el desparpajo de un niño que no conoce límites ni restricciones. Lamentablemente, como el cine avanzaba a toda velocidad, ni tan siquiera el prodigioso Méliès pudo mantener el ritmo, por lo que pasó los últimos años de su vida vendiendo juguetes en una tienda de la estación de Montparnasse, como relata Martin Scorsese en su evocadora *La invención de Hugo* (2011).

LAS PRIMERAS PRODUCTORAS

Junto a los artistas pioneros, surgen las incipientes productoras, que no tardan en descubrir que esto del cine puede ser un negocio muy lucrativo. También es en Francia donde, en 1895, aparece Gaumont, la primera productora del mundo, todavía en activo, y un año después Pathé, compañía que se convertirá en la empresa cinematográfica más importante de la primera década del cine, con delegaciones en numerosos países del mundo, incluidos los Estados Unidos, que le proporcionaban material para sus noticieros, los Pathé-Journal. Porque no hay que olvidar que durante este período el cine francés era la máxima potencia y prácticamente copaba las pantallas internacionales con unas películas todavía rudimentarias en las que las escenas estaban rodadas en planos generales en un estilo puramente teatral.

El éxito de Pathé favoreció la aparición de otras empresas en expansión, como la productora de Edison, dirigida por su asistente William Kennedy Dickson y con sede en Black Maria, donde se construyeron los primeros estudios de Estados Unidos y se rodaron decenas de cortos que se veían por todo el país. Otras importantes compañías surgidas en estos años, que ayudaron a cimentar las bases de la industria cinematográfica, fueron Vitagraph, especializada en las adaptaciones literarias, especialmente de Shakespeare (lo que no deja de ser curioso, pues si le quitas a Shakespeare las palabras no queda mucho), o Biograph, que contó con la que se considera como la primera estrella del cine americano, Florence Lawrence, también protagonista de uno de los primeros dramas de Hollywood, quien tras ver su carrera declinar con el cine sonoro y tener que conformarse con papeles de extra terminó suicidándose.

EL NACIMIENTO DE LA GRAMÁTICA CINEMATOGRÁFICA

Al mismo tiempo que el tejido productivo se consolidaba, la gramática cinematográfica iba tomando forma. En un principio, proliferaron las películas educativas, triunfaron las filmaciones de recreaciones religiosas y pronto aparecieron las promociones comerciales (ya en 1898 Edison filmó un anuncio para el whisky Dewar's). Pero el cine tenía mucho más que ofrecer y las predominantes cintas sobre viajes y los documentales dieron paso a las películas de ficción. En Europa había preferencia por las producciones de ambiciones literarias y de calidad, los conocidos como *film d'art*, cuya obra más representativa es *L'assassinat du duc de Guise* (1908, Henri Lavedan), en la que ya queda patente la importancia de la profundidad de campo (que gracias a la iluminación permite la visibilidad de escenas simultáneas a diferentes alturas del plano) y el cuidado por obtener unos decorados vistosos. Además, se va pasando sutilmente de una interpretación histriónica a otra cada vez más naturalista. El cine ya no es solo un entretenimiento para las masas, sino que puede atraer a un público cultivado y también a los mejores actores teatrales del momento, lo que explica la aparición de la idolatrada Sarah Bernhardt en otra película con pretensiones de respetabilidad, *La dama de las camelias* (1912).

Este imparable avance hizo que, en pocos años, se creara un lenguaje prácticamente desde cero gracias a diversos directores y una directora, Alice Guy-Blaché, seguramente la única en activo durante la primera década del cine, pero vital para comprender los primeros pasos del nuevo arte. Contratada por Gaumont, no se limitó a fundar el cine narrativo, todavía muy teatral, con obras como *La fée aux choux* (1896), de apenas un minuto de duración, sino que experimentó con el sonido, el color y los efectos especiales. Después de trasladarse a Estados Unidos en 1908, continuó con su exitosa carrera y llegó a dirigir una película enteramente interpretada por actores negros, *A Fool and His Money* (1912).

Alice Guy-Blaché pionera del cine de ficción

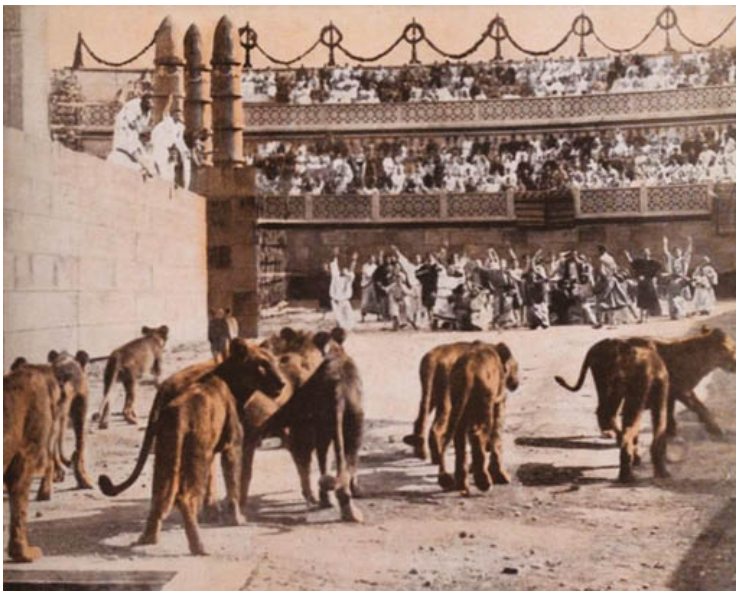
Otro director a sueldo de Gaumont fue Louis Feuillade, el realizador más importante de folletines, el género más popular de la época, iniciado por la productora Éclair con su ciclo sobre *Nick Carter* (1908). Con obras como *Fantomas: a la sombra de la guillotina* (1913) o *Los vampiros* (1915), fascinante trama criminal, Feuillade estableció un modelo que trasladaba a la pantalla el estilo de las novelas por entregas. Además de baratos, estos seriales eran muy rentables debido a su sensacionalismo y a su capacidad para mantener al espectador cautivo con una fidelidad y una pasión solo comparables a las que antes habían logrado novelistas como Dickens y ahora se disfruta en algunas series de televisión, lo que hizo que Gaumont fuera, durante algunos años, la productora más importante del mundo.

De la misma manera, a Edison no le pasó desapercibido este filón y en 1912 produjo el serial *What Happened to Mary*, doce episodios que convirtieron a Mary Fuller en una de las primeras grandes estrellas de la pantalla y que dieron paso a toda una serie de heroínas, como la protagonista de *Las aventuras de Kathlyn* (1913). Ya fueran detectives o reporteras, mostraban que las mujeres podían valerse por sí solas y hacer los

trabajos más duros. Eran las *serial queens*, cuya máxima representante fue Pearl White, dispuesta a rodar escenas peligrosas en coches y aviones, casi siempre sin utilizar dobles. Todo esto continuó hasta que, literalmente, apareció la figura del galán salvador y el estereotipo de la mujer débil que necesita ser rescatada se impuso.

El cine mudo en Italia

Junto a Francia, la otra gran potencia del cine europeo anterior a la Primera Guerra Mundial fue Italia. Cabe destacar la figura de Elvira Notari, prolífica autora de más de sesenta largos y varias decenas más de cortos, en quien algunos historiadores del cine ven a una antecesora del neorrealismo debido a su preferencia por el rodaje en escenarios naturales y al uso de actores no profesionales. Pero si las películas italianas fueron celebradas internacionalmente fue gracias a sus famosas divas, entre las que destacaban Lyda Borelli o Francesca Bertini, y por sus grandes producciones históricas, que a partir de entonces serían conocidas como *peplums*, con títulos como *Los últimos días de Pompeya* (1908, Luigi Maggi), *Quo Vadis?* (1913, Enrico Guazzoni), llamativa por sus cinco mil extras y sus suntuosos decorados (además de por la participación de un león), y sobre todo *Cabiria*, filmada por Giovanni Pastrone en 1914, con guion supuestamente del novelista y poeta Gabriele D'Annunzio —aunque en realidad era otra de sus muchas fantasmadas—. Con sus escenarios monumentales, su innovadora utilización de la cámara gracias a un aparato antecesor de la grúa *dolly*, que permitía realizar movimientos fluidos (realizados por el operador español Segundo de Chomón), y su larga duración (más de dos horas, muy por encima de lo habitual hasta entonces), *Cabiria* tendría una influencia decisiva en las grandes producciones que iban a marcar el siguiente período de la historia del cine.



Anuncio coloreado de *Quo vadis?*

Precisamente Segundo de Chomón había sido uno de los pioneros del cine en España. Conocido como el Méliès español por su pericia en el uso de los más diversos trucos, como demostró en *El hotel eléctrico* (1908), su talento hizo que fuera llamado para participar en algunas de las producciones internacionales más relevantes de la época, como el *Napoleón* de Abel Gance, que aparecerá más adelante.

EL CINE MUDO EN ESTADOS UNIDOS

Pero el dominio europeo de las pantallas no iba a quedar impune. Si en Estados Unidos el cine empezó siendo poco más que una atracción de feria exhibida junto a la mujer barbuda y las hermanas siamesas, alrededor del año 1905 dio un paso hacia la respetabilidad con la instauración de los *nickelodeon*, pequeños cines baratos (de ahí su nombre; valían cinco centavos) que ofrecían una programación masiva de decenas de estrenos semanales que eran visitados por miles de personas en busca de entretenimiento. En poco tiempo, Estados Unidos pasó de acoger ocho salas estables a tener una en cada esquina, cien mil cines y cuarenta y cinco

millones de entradas vendidas semanalmente en 1910. Esto supuso el auge de los exhibidores, que tendrán un papel determinante en el desarrollo del cine, y el aumento de la demanda de películas, lo que exigía una producción cada vez más acelerada que se materializaría en el rodaje de unos 150 000 films a lo largo del cine mudo, de los que apenas se conservan unos 25 000.

Con Edison a la cabeza, los grandes productores decidieron que el cine era un negocio demasiado importante como para dejarlo en manos de aficionados, así que pactaron unirse para crear la Motion Picture Patents Company, más conocida como Trust, que pretendía prohibir el rodaje y exhibición de películas rodadas por independientes amparándose en su derecho a proteger sus patentes, lo que daría pie a una encarnizada guerra de guerrillas y propiciaría la fundación de Hollywood como refugio en el que los empresarios ajenos al sistema monopolístico podían huir de sus perseguidores instalándose en un sitio barato, con grandes posibilidades para rodar y, sobre todo, lejos de Nueva York y de los matones de Edison y compañía. Más libres, más audaces, sin las restricciones que imponían empresarios y sindicatos, los independientes producen obras más creativas e imponen un tipo de películas más largas (hasta entonces lo habitual eran los cortos de menos de veinte minutos) y en las que cada vez cobraban más importancia los actores: estamos ante el nacimiento del *star system*.

Entre estos aventureros estaba Thomas H. Ince, quien en 1911 se trasladó al oeste para, a través de su moderno estudio situado en Sunset Boulevard (conocido como Inceville), crear un sistema de «cadena de montaje» tomando como modelo la producción industrial. En este sistema la figura del productor cobraba nueva importancia y se profesionalizaba el sistema de fabricación, con las tareas bien repartidas y la maquinaria de rodaje perfectamente engrasada para poder proporcionar películas de todos los géneros a un ritmo que nunca se detenía. Antecesor de otros grandes productores que dominaron su época, como el titán Irving Thalberg (jefe de producción de la Metro-Goldwyn-Mayer con veintiséis años y que sirvió de inspiración a Francis Scott Fitzgerald para su obra *El último magnate*), Ince murió en extrañas circunstancias cuando pasaba unos días en el barco del millonario William Randolph Hearst. Aunque la causa oficial de su muerte fue un ataque al corazón, los rumores que pronto se expandieron por la ciudad decían que Hearst le había descubierto en una situación

comprometida junto a su amante, Marion Davies, y le había asesinado allí mismo. Tanto las aventuras de los primeros cineastas de Hollywood como la muerte de Ince quedan reflejadas en sendas películas de Peter Bogdanovich, respectivamente en *Así empezó Hollywood* (1976) y *El maullido del gato* (2001).

Pero si los productores ponían el dinero, alguien tenía que ocuparse del talento, y entre los primeros directores norteamericanos destacó Edwin S. Porter, quien a través de diversas innovaciones sentó las bases de la narración cinematográfica tal y como todavía hoy en día se entiende. En *Salvamento de un incendio* (1902) experimentó con el montaje para contar una escena desde diferentes puntos de vista, lo que se conoce como montaje paralelo. Hay que tener en cuenta que para el espectador inexperto de los primeros tiempos del cine los cambios de punto de vista podían ser confusos, por lo que era habitual que la misma escena se repitiera varias veces para explicar que la situación era la misma, aunque contada desde perspectivas diferentes. Lo que hizo Porter fue lograr que el espectador supiera que había una continuidad en el relato sin necesidad de reiterar los sucesos. Aunque siempre es dudoso atribuir estas invenciones y es habitual encontrar a alguien que lo hizo antes, sí que es seguro que Porter utilizó estas nuevas técnicas de manera consciente y consistente. Otros avances firmados por él son el primer plano (en la famosa escena de *Asalto y robo de un tren*, de 1903, en la que un atracador dispara directamente a cámara), el uso de sonido, la pantalla ancha, el plano-contraplano, el color e incluso las tres dimensiones, independizando así el cine del teatro. Arruinado en el crac del 29, Porter moriría alejado del cine y sin ver sus méritos reivindicados como sin duda merecía.

D.W. Griffith

Muchas de las creaciones de Porter han sido atribuidas tradicionalmente al otro gran pionero del cine norteamericano, David Wark Griffith, un artista genial y un gran vendedor de sí mismo. Si bien es cierto que Griffith no fue el primero en casi nada, sí que fue quien mejor supo utilizar los nuevos recursos para enriquecer el lenguaje cinematográfico y expandir sus límites

hacia lugares nunca antes explorados en los más diversos géneros, desde el drama a la comedia, pasando por el wéstern y las películas de gánsteres. Actor antes que director, Griffith apareció en películas como *Rescued from an Eagle's Nest* (1908), vista hoy hilarante por sus cutres efectos especiales (y habría que recordar, cuando hoy quedamos estupefactos ante las nuevas innovaciones digitales, que nada pasa más pronto de moda para caer en el ridículo que los efectos especiales), codirigida precisamente por Porter. Poco después sería contratado por Biograph para dirigir sus propias películas, y es que no sería demasiado exagerado decir que, en aquella época, se pillaba al primer despistado que pasaba por allí para realizar una película, ya que en la mayoría de los casos el trabajo no consistía en mucho más que colocar la cámara en un sitio que permitiera una buena visibilidad y dar unas cuantas indicaciones a los actores. Pero Griffith demostró desde el principio su gran profesionalidad incidiendo en la importancia de los ensayos y se preocupó siempre por proporcionar una experiencia estética estimulante.

Muy influido por las grandes películas italianas de época, en 1914 dirigió su primer largometraje, *Judith de Bethulia*, cuya buena acogida le permitió iniciar el año siguiente el rodaje de su película más ambiciosa, que se convertiría probablemente en la más famosa del cine mudo y, sin ninguna duda, en la más controvertida: *El nacimiento de una nación*, un relato apasionado y en absoluto realista desde el punto de vista histórico sobre la fundación del Ku Klux Klan. Diversos testimonios aseguran que en realidad Griffith no era racista, y así lo confirman, además, algunas de sus otras películas, como es el caso de *The Rose of Kentucky* (1911) o *Lirios rotos* (1919), pero lo cierto es que hoy en día se hace difícil ver algunas escenas de *El nacimiento* sin sentir repugnancia, lo que tampoco evita que se pueda admirar sin reservas el talento de Griffith como contador de historias. Heredero consciente de la mejor tradición novelística del siglo XIX y, a la vez, plenamente dominador de un nuevo medio que él mismo estaba ayudando a construir, la pura emoción que todavía se siente al ver los momentos más logrados de *El nacimiento* provoca una sensación tan perturbadora como pura.

El director David Wark Griffith en 1916

Pese a la polémica (o en parte gracias a ella), a su inusitada duración (más de tres horas) y a que el precio de sus entradas era muy superior al habitual, *El nacimiento* se convirtió en un éxito arrollador. Sin embargo, Griffith no permaneció ajeno a las críticas y pensó que su mejor respuesta vendría en forma de película. Así, concibió *Intolerancia* (1916), film todavía más espectacular que *El nacimiento* en el que a través de cuatro narraciones paralelas, situadas en la caída de Babilonia, la crucifixión de Cristo, la matanza de San Bartolomé y una historia contemporánea sobre una huelga, realizaba un canto al amor y al entendimiento. Aunque tuvo una buena acogida por parte del público, la producción había sido tan cara que Griffith, quien se había hipotecado para financiarla, nunca se recuperó del duro golpe recibido; y eso que en años posteriores siguió realizando obras maestras como la emocionante *Las dos tormentas* (1920) o la sentimental *Las dos huérfanas* (1921), a menudo con el portentoso director de fotografía G.W. Bitzer y con actores tan destacados como la siempre impresionante Lillian Gish. Con una carrera en perpetuo declive, tras la llegada del sonoro solo pudo firmar la estimable biografía *Abraham Lincoln*

(1930) y la prescindible *The Struggle* (1931). Como va siendo habitual en los grandes personajes que están apareciendo en esta historia, Griffith, el fundador del cine tal y como lo conocemos, el director de películas que, cien años después de su estreno, siguen siendo admirables, tuvo un final trágico, sin que nadie en la industria le diera una nueva oportunidad y siendo olvidado por el público.

Dibujo de *El enemigo invisible*

En la actualidad, Griffith sí que ha alcanzado el estatus que se merece como gran maestro y pionero del cine, algo que no se puede decir de Lois Weber, quien sin embargo cuenta con méritos de sobra para ser algo más que una nota a pie de página. Directora de más de cien películas, también actriz, guionista y productora, además de crear técnicas como la pantalla partida (recurso popularizado en los años sesenta y que permite la proyección simultánea de diferentes escenas al mismo tiempo) o de ser la primera mujer en dirigir un largo (*The Merchant of Venice*, 1914), Weber destacó por su preocupación por temas sociales como el aborto (*Where are my children*, 1916) y disfrutó de un enorme éxito popular, lo que le permitió fundar su propio estudio en 1917.

2

El esplendor del cine mudo

Como no podía ser de otra forma, la Primera Guerra Mundial afectó de manera decisiva al devenir del cine. Mientras los Estados Unidos se imponían no solo militarmente, sino que también iniciaban un dominio cultural que iba a perpetuarse a lo largo del siglo XX, pues ya en los años veinte consiguieron controlar prácticamente toda la distribución mundial, las cinematografías europeas entraban en declive, de tal manera que Francia, la gran industria de la preguerra, se vio prácticamente reducida a cenizas, convertida en poco menos que una colonia del cine americano. Irónicamente, sería Alemania, uno de los países derrotados, quien mejor se adaptaría a los nuevos tiempos y quien daría al mundo uno de los movimientos cinematográficos más destacados de toda su historia, el expresionismo.

EL EXPRESIONISMO

Antes de la guerra el género más popular en Alemania había sido el de las películas de autor, las *autorenfilm* —para que luego digan que el alemán es difícil—, a menudo basadas en textos teatrales. De entre ellas destaca *El estudiante de Praga* (1913), de Paul Wegener y Stellan Rye. Gracias a la combinación de varios elementos, como un gobierno liberal que no impuso la censura que afectaba a otras cinematografías y que favoreció la producción nacional con medidas proteccionistas; a la creación de los estudios UFA, pronto convertidos en referentes en toda Europa de la mano de Erich Pommer, responsable de la mayor parte de las producciones que vamos a comentar; a la rica tradición germana en pintura y teatro; o a la reacción provocada por los desastres de la guerra, después del conflicto Alemania viviría una efervescencia cultural que propició una creatividad artística sin parangón, la cual también tuvo su reflejo en la edad de oro del cine germano.

En realidad, los expresionistas, como por otra parte pasa con todos los movimientos artísticos, no fueron un grupo homogéneo, pues entre sus integrantes podían encontrarse las más diversas posiciones estéticas e ideológicas, pero sí que tenían algunos rasgos en común que permiten su caracterización. Quizá su punto de encuentro más destacado fue el rechazo a lo *normal*, su querencia por lo irracional, su tendencia hacia la distorsión y la oscuridad. Su punto de partida, y sin duda una de sus cumbres, fue *El gabinete del doctor Caligari* (1920). Poseedora de una extrañeza turbadora tan inquietante como irresistible, la película de Robert Wiene se convirtió de inmediato en un referente para el nuevo cine, que intentaba alejarse de lo establecido para ofrecer una visión radical. El film sigue siendo un incómodo recordatorio de lo que había pasado y una no menos angustiosa premonición de lo que estaba por llegar.

Póster de *El gabinete del doctor Caligari*

Por muy poderoso que sea el mensaje de *Caligari*, en realidad el mayor impacto que produce su visionado se debe a su trabajada estética, a unos decorados subversivos que representan un mundo retorcido, a unos encuadres paranoicos y a un ritmo tan enloquecido como sus protagonistas. Películas como *El hombre de las figuras de cera*, de Paul Leni (1924), de nuevo inciden en esta conexión, en una recreación del mundo en el que parece que la modernidad ha entrado a lo grande a través de la tradición. La película es una historia de fantasía en la que, como en *Caligari* (con la que comparte a su actor protagonista, Conrad Veidt), el espectador revive en su propia carne la opresión que padecen los protagonistas, con las líneas entre el sueño y la realidad borradas. Leni continuaría su brillante carrera en Hollywood con títulos como *El hombre que ríe* (1928), que mantiene intacta su capacidad para espantar al público.

En plena época de la Bauhaus, la arquitectura tiene una influencia decisiva en el cine y, si en las películas citadas anteriormente el diseño era un elemento primordial, en *Metrópolis* (1927) adquiere una posición preponderante. Fritz Lang, hijo de arquitecto y estudiante de arquitectura él mismo, utilizó toda la maestría que ya había desarrollado en películas como

Die Spinnen (1919, folletín de tal éxito que el rodaje de su segunda parte le impidió hacerse cargo de *Caligari*), *Las tres luces* (1921, que despertó la vocación de Luis Buñuel), la electrizante *El doctor Mabuse* (1922) o la épica *Los nibelungos* (1924) para firmar un hito del cine mudo. Porque si la historia de *Metrópolis* (1927), firmada por Thea von Harbou, nazi fanática, valga la redundancia, no deja de ser un poco simplista, su estética es capaz de dejar con la boca abierta al espectador más resabiado. Con una imaginería deslumbrante, en parte obra del magistral director de fotografía Karl Freund, en la que predomina la excentricidad y el dinamismo (lo que se podría pensar en 1927 que iba a ser el futuro), Lang filmó algunas de las escenas más emblemáticas del cine mudo. Antes de huir a Estados Unidos temiéndose lo peor de los nazis, Lang filmó una de las películas que ayudaron a fundar el cine criminal: *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), cinta ya hablada en la que, además, daba relevancia a la banda sonora con la utilización clave de la melodía de *En el salón del rey de la montaña*.

Además de estas obras maestras, el expresionismo abarcó películas de géneros muy diferentes, desde el fantástico con *El Golem*, de Carl Boese y Paul Wegener (1920), al histórico con *Danton*, de Dimitri Buchowetzki (1921). Pero el cine alemán no solo dio frutos expresionistas en este período glorioso. Fue también por entonces cuando Ernst Lubitsch firmó algunos de sus refinados dramas, como es el caso de *Madame DuBarry* (1919), que tuvo tal resonancia que los llevó a él y a su estrella, Pola Negri, directamente a Hollywood. En esos mismos años, Georg Wilhelm Pabst rodó películas como la realista *Bajo la máscara del placer* (1925), en la que retrataba la miseria de la posguerra con la participación de la superestrella danesa Asta Nielsen y la todavía casi desconocida sueca Greta Garbo, o las adaptaciones literarias *La caja de Pandora* y *Tres páginas de un diario* (ambas de 1929), en las que dio a la extraordinaria actriz americana Louise Brooks los mejores papeles de su carrera.

F.W. Murnau

Capítulo aparte merece Friedrich Wilhelm Murnau, quizá el más grande director del cine mudo. Para algunos, del cine en general. Con una formación en filosofía, historia del arte y literatura, su bagaje cultural le convirtió en uno de los primeros intelectuales dedicados al séptimo arte. El gran éxito del inicio de su carrera fue *Nosferatu* (1922), un indisimulado plagio de *Drácula* que a punto estuvo de convertirse en una de sus obras desaparecidas cuando los herederos de Bram Stoker le denunciaron por apropiación indebida y un juez ordenó eliminar todas las copias de la cinta. Por suerte, algunas de ellas sobrevivieron y hoy podemos disfrutar de otra de las cumbres del expresionismo. Repleta de escenas capaces de poner los pelos de punta, se trata de uno de esos films que permanecen en la memoria gracias a hallazgos visuales tan misteriosos como impactantes. Otro de los grandes valores del film es la interpretación de Max Schreck, tan convincente en su papel que según algunos era un verdadero chupasangre.

Cartel original de *Amanecer* (*Sunrise: A Song of Two Humans*)

Alejado de la estética expresionista, Murnau firmó otra de sus indiscutibles obras maestras con *El último* (1924), en la que narraba de manera brillante y sin utilizar un solo intertítulo —bueno, en realidad uno, para comentar irónicamente la imposición de un falso final feliz— la decadencia de un portero de hotel que se ve degradado a la condición de asistente en los servicios. Con un uso de la cámara que sigue sorprendiendo por su agilidad y precisión (de nuevo nos encontramos a Freund como operador), demostró que técnicamente se situaba a la cabeza de los creadores de su época, mientras que con su sentido humanismo logró que el espectador comprendiera a su poco simpático protagonista, interpretado magistralmente por Emil Jannings, especialista en este tipo de papeles de ofendidos y humillados, que repitió en *La última orden* (1928) y *El ángel azul* (1930) antes de caer él mismo en desgracia tras su colaboración entusiasta con los nazis.

Instalado en Hollywood, Murnau firmó la que para muchos es su mayor logro y una de las mejores películas de todos los tiempos, *Amanecer* (1927). Rodada por completo en estudios, aunque nadie lo diría, se trata de una de las más bellas y poderosas creaciones artísticas del siglo XX; una poética historia de amor en la que, una vez más, el estilo se sitúa muy por encima de la anécdota para trascender hacia la más extática pureza, tan difícil de definir como fácil de sentir. La película logró el primer Óscar a la mejor producción artística, pero Murnau no pudo disfrutar mucho de su éxito: tras rodar la semidocumental *Tabú* (1931), falleció a consecuencia de las heridas sufridas en un accidente automovilístico.

EL IMPRESIONISMO

Mientras en Alemania triunfaba el expresionismo, en Francia el movimiento artístico que define esta época es el impresionismo, término un poco gratuito heredado de la pintura, pero que sirve para enmarcar a unos cuantos directores que desarrollaron su trabajo durante estos años y que se caracterizaban por la búsqueda de la belleza estética y el interés por la psicología de sus personajes, además de desarrollar la idea de *fotogenia*, un concepto casi fenomenológico que diferenciaba entre el objeto en sí y el

objeto filmado. Entre los componentes del grupo estaba la refinada Germaine Dulac, autora *La coquille et le clergyman* (1926), que contaba con un disparatado guion del dramaturgo, poeta y provocador profesional Antonin Artaud; Jean Epstein con *L'auberge rouge* (1923), basada en un relato de Balzac; Louis Delluc, el ideólogo del grupo, cuyas intuiciones sobre el arte cinematográfico todavía son válidas y que se mostró tan comprometido con su oficio que murió tras coger una neumonía en el rodaje de *L'inondation* (1924); Marcel L'Herbier con *La inhumana* (1924), en la que colaboró con el pintor Fernand Léger, el compositor Darius Milhaud y el arquitecto Robert Mallet-Stevens (todos ellos artistas de primera línea), y *El dinero* (1928), para la que construyó unos fabulosos decorados *art decó*; o Jean Renoir, hijo de uno de los más famosos pintores impresionistas, que inició su carrera en el cine con cortos como *La petite marchande d'allumettes* (1928).

Pero, sin ninguna duda, el nombre más importante del grupo fue Abel Gance, autor de obras tan interesantes como *Yo acuso* (de 1919; nada que ver con Zola) y *La rueda* (1923), en las que ya se había expresado como un virtuoso del montaje y la creación de ambientes, capaz de apropiarse de historias complejas y darles un toque personal inigualable. Gance ofreció lo mejor de sí mismo en *Napoleón* (1927), película de trescientos trece minutos de duración en la que dio rienda suelta a su creatividad usando todos los medios a su alcance para asombrar al espectador con movimientos de cámara, trucos de edición e innovaciones como el uso de imágenes caleidoscópicas o la proyección simultánea de tres rollos a través del sistema de Polyvisión. Decir que fue una película adelantada a su tiempo es quedarse corto: hasta 1981 no pudo verse en todo su esplendor.

Ajeno al movimiento impresionista, la figura dominante del período fue René Clair, máximo representante del cine de vanguardia, quien en 1924 dirigió *Entreacto*, corto libre y de apariencia caótica, aunque en realidad muy elaborado, con decorados del pintor Francis Picabia, música de Erik Satie y la participación como actor del revolucionario artista Marcel Duchamp. Cuatro años después firmaría el largo repleto de eficaces guiños cómicos *Un sombrero de paja de Italia*, en el que rendía homenaje al cine de los primeros años. Con la llegada del sonoro, al que en principio se

mostró reluctante, pero que en poco tiempo consiguió dominar, Clair evolucionó a un tipo de cine más popular, cuando no populista, en títulos como *Viva la libertad* (1931), una oda a la anarquía de evidente tono chaplinesco, aunque, irónicamente, durante mucho tiempo se acusó a Chaplin de plagiar algunos gags de este film en *Tiempos modernos* (1936).

Hubo otros autores que también reaccionaron contra el cine narrativo e intentaron trasladar a la pantalla la emergente creatividad que vivían las artes francesas en los años veinte con la eclosión de diferentes movimientos de vanguardia. Así, el fotógrafo de origen estadounidense Man Ray se arriesgó con experimentales cortos protagonizados por Kiki de Montparnasse como *L'étoile de mer* (1928). Ray fotografió la que es considerada como otra de las grandes películas rupturistas de los años veinte, *Ballet Mécanique* (1924), juguete cubista dirigido por Fernand Léger con música de George Antheil. Si estos films hoy se ven como curiosidades más propias de un museo que de una sala de cine, las obras de Luis Buñuel, sin perder su capacidad de sobresaltar y desconcertar, todavía mantienen su cualidad de grandes obras cinematográficas por derecho propio. Por ejemplo, la imagen de la navaja que cruza un ojo en *Un Perro Andaluz* (1929), en cuyo guion colaboró Salvador Dalí, sigue siendo un icono del cine. Pero Buñuel iba a dar un paso más allá en su siguiente film, el largo *La edad de oro* (1930), un ataque vitriólico a las convenciones sociales y a las instituciones más venerables. El estreno de la película causó una conmoción inmediata y le hizo sufrir el ataque de grupos de extrema derecha y la intervención de la censura, que prohibió su proyección.

EL CINE MUDO NÓRDICO

Un pequeño país que demostró tener una inusitada actividad fue Dinamarca, origen de gran cantidad de películas mudas marcadas por su realismo y el uso de escenarios naturales. Figura determinante en esta hazaña fue Ole Olsen, anteriormente propietario de un circo, lo que explica que muchas de sus películas se sitúen en este ambiente, y fundador de la productora Nordisk, que todavía hoy mantiene su actividad con películas de repercusión internacional, como es el caso de *The Guilty* (2018). Otro

nombre que alcanzaría el estatus de leyenda es Asta Nielsen, quien deslumbró desde su debut en *Afgrunden*, de Urban Gad (1910) y que, gracias a su capacidad de seducción y a su naturalismo dramático, se convirtió en la primera gran estrella internacional y pasó a ser considerada como la heredera natural de Sarah Bernhardt, lo que le permitió realizar interpretaciones tan exigentes como la de *Hamlet* (1921).

Una de las primeras películas danesas en alcanzar relevancia internacional fue *Atlantis* (1913), dirigida por August Blom, que recreaba de manera espectacular el hundimiento de un barco, lo cual recordaba inevitablemente a la tragedia del Titanic. El director más importante de la época fue Carl Theodor Dreyer, llamado a convertirse en uno de los grandes genios del séptimo arte y que ya dio muestras de su enorme talento en producciones como *El amo de la casa* (1925), antesala de una de las películas unánimemente consideradas como cumbre del cine mudo, *La pasión de Juana de Arco* (1928), rodada en Francia y en la que Dreyer depuró su estilo hasta alcanzar un ascetismo tal que, pese a utilizar prácticamente solo primeros planos extraordinariamente rodados por el director de fotografía Rudolph Maté, el espectador llega a sentir que incluso oye las palabras nunca pronunciadas. Gran parte de la culpa de esta arrolladora potencia es de su protagonista, Maria Falconetti, que interpretó uno de los papeles más ricos y conmovedores jamás creados.

La pasión de Juana de Arco

Actor en otra película de Dreyer, *Michael* (1924), Benjamin Christensen fue también un importante director danés recordado sobre todo por *La brujería a través de los tiempos* (1922), una extraña mezcla entre documental y ficción que mantiene intacta su capacidad para inquietar al espectador. La película de Christensen era una coproducción con Suecia, otro país nórdico que dio una sorprendente cosecha de grandes realizadores y que contó con la importante productora Svenka, que no dudó en fichar a Dreyer y Christensen para que rodaran películas en Suecia. Por desgracia, el estudio sufrió un incendio en 1941 y muchas de sus películas se han perdido irremediablemente. Entre los pioneros de este país destacó Mauritz Stiller, que en 1920 rodó *Erotikon*, adelantándose en varios decenios en lo que a libertad sexual se refiere respecto a la mayoría de los países occidentales. Además de por sus refinadas comedias y su estilo sofisticado, Stiller es recordado por haber descubierto a Greta Garbo, a quien le dio su nombre artístico y la oportunidad de participar en el drama *La saga de Gösta Berling* (1924). El éxito de la película dispararía la carrera de ambos, que pronto se encaminarían hacia Hollywood.

Otro director sueco que acabaría trabajando en Estados Unidos fue Victor Sjöström, poseedor de una impresionante fuerza visual que plasmó en uno de los grandes clásicos del cine mudo, *La carreta fantasma* (1921), en la que combinó, por un lado, una pericia narrativa extraordinariamente compleja (incluía *flashbacks* dentro de *flashbacks*) y, por otra parte, una sencillez y humanidad que hicieron del film una gran influencia en varias generaciones de directores. Ya en Hollywood, rodaría otra obra maestra indiscutible, *El viento* (1928), en la que de nuevo demostró su pericia técnica y en la que, además, se benefició de la estupenda interpretación de Lillian Gish. Sjöström, que empezó como actor, terminó su carrera dando vida a uno de los personajes más emocionantes no ya del cine sueco, sino mundial: el profesor Eberhard Isak Borg de *Fresas salvajes*, del director Ingmar Bergman (1957).

EL CINE MUDO RUSO

Un país que revolucionaría la historia del cine, en concordancia con su convulsa historia política, fue Rusia. Antes de la instauración del régimen bolchevique, el cine ruso se caracterizaba por su querencia hacia los finales infelices, hasta el punto de que cambiaban el final de muchas películas norteamericanas (cuya tendencia era la opuesta) para que sus protagonistas sufrieran un destino trágico al gusto del espectador. Entre los directores previos a la revolución, destacaron Yevgeni Bauer, famoso por sus largas tomas, y el sombrío Yákov Protazánov, heredero de la mejor literatura rusa con títulos como la adaptación de Pushkin *Pikovaya dama* (1916) y responsable de la curiosa *Aelita* (1924), excéntrica historia de ciencia ficción sobre viajes a Marte con unos llamativos decorados y vestuario constructivistas.

Posteriormente, el cine ruso quedó marcado por el innovador uso del montaje que había preconizado Lev Kuleshov en películas como *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques* (1924), en su obra crítica y en experimentos como el famoso «efecto kuleshov», en el que utilizaba un mismo fotograma del actor Ivan Mosjoukine enfrentado a imágenes de un plato de sopa, un ataúd y una niña jugando, y el espectador creía reconocer reacciones diferentes. Para los cineastas rusos, uno más uno no eran dos, sino tres, ya que la combinación de imágenes daba como resultado una idea complementaria. Estas intuiciones fueron desarrolladas por Dziga Vértov en la futurista *El hombre de la cámara* (1929), en la que jugó con la velocidad de la imagen, saltos en la continuidad, *travellings* (que consiste en mover una cámara sujeta a unas ruedas) y los más diversos recursos de edición. Junto a su esposa, la montadora Yelizaveta Svilova, Vértov fundó el movimiento Cine-Ojo, que rechazaba el cine convencional en busca de la verdad y se desprendía de la artificiosidad del guion, los decorados o los actores profesionales.

Serguéi Eisenstein

Un nombre clave para comprender no ya el cine ruso, sino el mundial, es el de Serguéi Eisenstein, quien dio un paso más en el desarrollo del montaje. Procedente del mundo del teatro, ya proclamó que había venido para cambiarlo todo en *La huelga* (1924), en la que llevó al paroxismo sus ideas sobre el poder enardecedor del cine. Considerada durante mucho tiempo como la mejor película de la historia, *El acorazado Potemkin* (1925), con escenas tan emblemáticas como la de las escaleras de Odesa, es una nueva muestra del genio de Eisenstein, capaz de inflamar a la audiencia hasta el punto de que fue prohibida en numerosos países. El éxito de *El acorazado* le permitió realizar *Octubre* (1928), conmemoración de la Revolución en la que durante el rodaje de la escena de la toma del Palacio de Invierno hubo más muertes que en el suceso real. En ella continuó con su indagación sobre el poder subversivo de las imágenes a través de encuadres enfáticos, superposición de escenas y un ritmo que todavía hoy es inalcanzable. Aunque eliminó las referencias a Trotsky, que había caído en desgracia, la paranoia de Stalin provocó sus primeros roces con las autoridades del país.

Tampoco lo tuvo más fácil en Estados Unidos, donde, a pesar de ser considerado un gran maestro y de firmar un contrato con la Paramount, nunca pudo acabar ninguna película. La misma suerte corrió su tentativa de rodar *¡Que viva México!*, uno de las grandes pérdidas de la historia del cine, ya que el material rodado nunca ha disfrutado de un montaje acorde con el proyecto que Eisenstein tenía en mente. De regreso a su país, pudo firmar la epopeya nacional *Alexander Nevski* (1938), con la que recuperó parte de su prestigio, e iniciar su trilogía sobre Iván el terrible. Aunque la primera parte, estrenada en 1944, consiguió el premio Stalin, al dictador no le gustó la posible asimilación de su figura con la del zar y Eisenstein solo pudo rodar, no sin dificultades, la segunda parte de la historia. El resultado es un drama operístico en el que el director demostró estar en pleno dominio de sus cualidades. Tras una vida ajetreada y llena de sinsabores, moriría en 1948 con apenas cincuenta años.

Si Eisenstein se ocupó de grandes personajes y acontecimientos históricos, Vsévolod Pudovkin, otro de los grandes autores soviéticos, prefirió centrarse en los pequeños dramas humanos, como es el caso de su celebrada *La madre* (1926), basada en la novela de Gorki, en la que demostró que se podía dotar de personalidad a los personajes no a través de

las actuaciones o de la percepción psicológica, sino gracias al montaje y la fotografía. Por su parte, Aleksandr Dovzhenko supo utilizar las nuevas técnicas para retratar la tradición campesina en su trilogía ucraniana, en la que destaca *La tierra* (1930), una lírica y emocionante confrontación entre la vida anclada en el pasado de sus compatriotas y la irrupción de la tecnología que iba a cambiarlo todo para siempre.

Florián Rey

Dentro del poco conocido cine español mudo, la única película nacional que ha alcanzado la aclamación académica es *La aldea maldita*, dirigida por Florián Rey en 1930. Tras esta desoladora visión, que todavía tiene ecos en la España vacía, el director inició una fructífera colaboración con la cantante y bailarina Imperio Argentina, con quien cosechó triunfos en España y en el extranjero gracias a títulos como *Morena Clara*, que les llevarían directamente a la Alemania nazi para rodar bajo el patrocinio del régimen *Carmen la de Triana* (1938), con cuya película se exportaron todos los tópicos raciales de España, siempre con un indiscutible talento cinematográfico de Rey y un gran magnetismo por parte de Imperio.

HOLLYWOOD

Al mismo tiempo que en el resto del mundo las cinematografías nacionales luchaban por recomponerse después de la debacle sufrida tras la guerra o daban sus primeros pasos hacia la consolidación de industrias locales, los Estados Unidos se habían convertido en el mayor productor y distribuidor de películas de todo el planeta. En los años veinte los independientes habían dejado atrás su papel de rebeldes y se habían convertido ellos mismos en el sistema. Ya desde entonces estaban en pie los grandes estudios, que todavía perviven y que producían una abrumadora cantidad de películas con las que inundaron el mundo. Para asegurarse de que ninguna parcela del negocio se

les escapaba, los estudios también controlaban la distribución y la exhibición, con lo que inauguraron en esta época salas modernas y espectaculares que, en algunos casos, eran auténticos palacios, como el Teatro Chino, que inició la costumbre de que las estrellas dejaran las huellas de sus pies y manos a la entrada.

Fundamentales en el engranaje industrial eran los directores, que, tras los pasos de Griffith, fueron afianzando su posición. Entre los autores más excéntricos se sitúa el austriaco Erich von Stroheim, quien se había labrado una gran fama como actor en papeles de villano sin escrúpulos (se le publicitaba como «el hombre al que amará odiar») y que se ganó la ira de los estudios por su tendencia a desbordar presupuestos y metrajes. Sus películas se distinguían por el lujo y la exquisitez, con títulos como *Esposas frívolas* (1922), pero su obra maestra es la naturalista *Avaricia* (1924), cuyo metraje original se extendía más allá de las siete horas. Aunque la versión de la que disponemos hoy no llega a las cuatro horas, su fuerza y su modernidad permanecen. Expulsado de Hollywood, sobreviviría como actor de carácter en diversas películas francesas, entre las que destaca la joya de Jean Renoir *La gran ilusión* (1937).

Más del gusto de la industria (y también de la estrella Gloria Swanson) fue Cecil B. DeMille, quien comenzó su carrera con comedias frescas como *Macho y hembra* (1919), y que, después de la introducción de la censura corporativa, se amoldó a un tipo de producciones más moralistas (aunque siempre se las apañaba para introducir sus gotas de sexo y violencia, con la excusa de condenarlas), como vemos en su primera versión de *Los diez mandamientos* (1923), que en realidad tiene muy poco de bíblica. Otro director que reflejó sus convicciones religiosas en su filmografía fue King Vidor, quien firmó una de las mejores películas sobre la Primera Guerra Mundial con *El gran desfile* (1925), y uno de los títulos señeros del cine mudo americano con *Y el mundo marcha* (1927), agridulce retrato de la sociedad moderna.

En este entorno predominantemente masculino, algunas mujeres consiguieron destacar en tareas creativas, especialmente en la escritura de guiones. Tal fue el caso de June Mathis, autora de uno de los grandes éxitos de Rodolfo Valentino (a quien ella misma había descubierto), la adaptación de la novela de Blasco Ibáñez *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921, Rex

Ingram). Mathis también llegó a ser la encargada de supervisar las producciones de Goldwyn Pictures, tarea que la llevó a ocuparse de una de las películas más espectaculares del período, la segunda versión de *Ben Hur*, de Fred Niblo (1925), para la cual, solo en el rodaje de la carrera de cuadrigas, se utilizaron cuarenta y dos cámaras. La cinta tuvo una gran recaudación, pero había sido tan cara que aun así perdió dinero. Sin embargo, a Mathis no le afectó demasiado el fiasco y continuó con su carrera de guionista. Otra escritora que se involucró en el mundo del cine fue Anita Loos, autora de la brillante novela *Los caballeros las prefieren rubias*, que vendió su primer guion a Griffith cuando solo tenía doce años y que escribiría cientos de libretos en los siguientes años para estrellas como Douglas Fairbanks.

LA COMEDIA

Fue durante estos años cuando se cimentaron los grandes géneros del cine, que iban a imponerse mucho más allá de la llegada del sonoro. Aunque, en general, el humor no suele soportar bien el paso del tiempo, las comedias mudas, al menos en sus más excelsas muestras, han mantenido casi intacta su capacidad para hacer reír. Quizá sea porque no se basan en la palabra, sino en la mucho más universal y atemporal visualidad, pero lo cierto es que la simple mención de nombres como los de Chaplin, Keaton o Lloyd es suficiente para provocar una sonrisa. Pero antes que ellos hubo un nombre sobresaliente, el del francés Max Linder, admirado por el público y los intelectuales, y a quien el propio Chaplin siempre consideró su maestro. Linder llevó la comicidad cinematográfica a sus primeras cotas de excelencia desarrollando un personaje de una impecable elegancia que siempre sabe mantener la compostura. Animado por Chaplin, probó suerte en Hollywood, donde rodó obras maestras como *Seven Years Bad Luck* (1921), en la que ejecutaba la rutina del falso espejo que popularmente se cree obra de los hermanos Marx por su recreación en *Sopa de ganso* (1933).

Keyston, el estudio de Mack Sennett supuso un hito para el desarrollo del género cómico, acogiendo a lo más granado del humor americano, desde el orondo Fatty Arbuckle y el bizco Ben Turpin hasta las megaestrellas Harold Lloyd y Harry Langdon, pasando por el director Frank Capra. Y, cómo no, a Chaplin. Pero Sennett es tan recordado por haber dado una oportunidad a un casi desconocido actor inglés de crear a su personaje del vagabundo eterno como por la decisión de no concederle un aumento de sueldo, con lo que dejó marchar a la mayor fábrica de dinero que podía haber soñado. Después de este descomunal resbalón, Sennett se las apañó para sobrevivir, pero nunca más volvió a repetir el éxito del que había disfrutado.

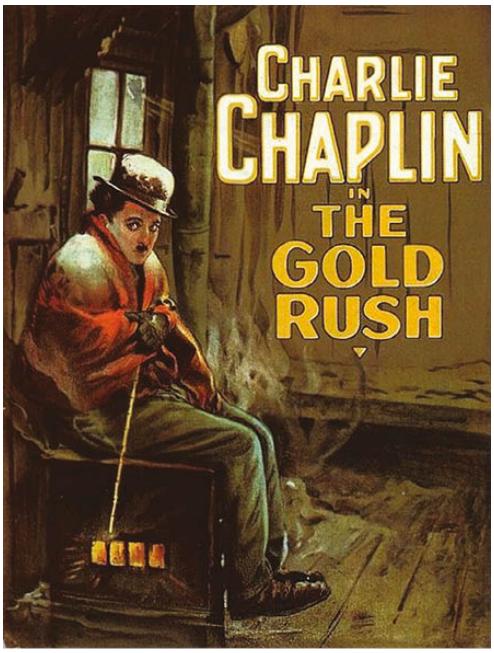
Fotogramas de la famosa *Sopa de ganso* de los hermanos Marx

CHARLES CHAPLIN

Chaplin, que procedía del *music-hall* y que llegó a Estados Unidos para realizar una gira temporal (en la que le acompañaba un tal Stan Laurel), consiguió abrirse paso en la industria del cine creando una marca que le convertiría en el actor más popular del mundo. También guionista, director y productor, su trabajo exigía tal precisión que nunca se cansaba de repetir tomas hasta alcanzar una perfección que, sin embargo, al espectador le

parece pura naturalidad. En sus películas todo parece estar sucediendo ahora mismo, como si en lugar de ante una pantalla estuviéramos ante una ventana. Quizá sus gags ya no provocan las carcajadas de antaño y algunas bromas están sin duda pasadas de moda, pero lo que todavía persiste es su capacidad para asombrarnos.

Aunque la figura del vagabundo sigue siendo la que instantáneamente aparece al evocar a Chaplin, en realidad su carrera vivió una evolución fulgurante. Del alocado personaje de sus primeros cortos, que protagonizó desmadres como *Charlot emigrante* (1917), pasó en poco tiempo al mucho más contenido y melodramático padre adoptivo de *El chico* (1921). Para algunos esta evolución fue una traición, pues Chaplin había dejado atrás su anarquismo irrespetuoso para dar paso a un estilo más melodramático, cuando no lacrimógeno. Pero estos reparos, que tienen su punto de razón, se olvidan ante la obra maestra sin objeciones que supuso *La quimera del oro* (1925), una muestra de virtuosismo cómico y de ejecución con escenas tan memorables como la del baile de las patatas o la del vagabundo que intenta comerse unos zapatos.



La quimera del oro

Al contrario de lo que pasó con otros cómicos del período, la llegada del sonoro pareció no afectar a Chaplin. De hecho, ni tan siquiera se dio por aludido. Con el nuevo sistema ya plenamente instaurado, se empeñó en rodar *Luces de la ciudad* (1931) sin usar diálogos e incluso se permitió alguna burla sobre la utilización del sonido. Sin dar su brazo a torcer, en 1936 seguía fiel al cine mudo con *Tiempos modernos*, su primera película abiertamente política, en la que criticaba el sistema deshumanizado de trabajo con gags más o menos afortunados, pero todavía con escenas tan emblemáticas como la del vagabundo que se encuentra al frente de una manifestación sin darse cuenta y se ve atrapado en una cadena de montaje de la que no puede escapar. Pero Chaplin llevó más allá su implicación en los problemas que estaba viviendo el mundo con *El gran dictador* (1940), su primera película hablada. La escena en la que el trasunto de Hitler baila acompañado de la bola del mundo se ha convertido en una de las imágenes que por sí sola definen el cine del siglo XX, mientras que el encendido discurso final no ha dejado de crear controversia: para algunos es una apasionada defensa de la paz y la libertad expresada con convicción y valor (recordemos la fecha en que se estrenó), mientras que para otros es una obvia y facilona expresión de buenos sentimientos.

BUSTER KEATON

El equivalente a la habitual disyuntiva «Beatles o Stones», «Velázquez o Rembrandt», «Cervantes o Shakespeare» en el cine correspondería a la preferencia entre Chaplin y Keaton. En realidad, se trata de una dicotomía innecesaria; los dos son genios incomparables, talentos únicos que no hay por qué contraponer. Dicho esto, debo confesar que ante la disyuntiva: Keaton, siempre. Porque a Chaplin se le puede admirar, incluso idolatrar, pero a Keaton se le ama. Es como un amigo con el que sabes que siempre vas a pasar un gran rato. Impasible en todo momento, en apariencia inconmovible, su pericia técnica, sus números imposibles, su capacidad para sacar partido de las ocurrencias, en apariencia más simplonas, hacen que ver sus películas sea un placer continuo que se regenera con cada nuevo visionado, que siempre proporciona el descubrimiento de nuevos matices y, a la vez, la risa en los mismos momentos.

En los años veinte Keaton rodó una serie de cortos en los que demostró de lo que era capaz, como podemos ver en *La casa eléctrica* (1922), también dirigida por él y que supone una revelación sobre su capacidad inventiva y la exactitud matemática con la que era capaz de elaborar sus gags. Con el paso al largo Keaton expandió su creatividad y encadenó una serie de obras maestras que le sitúan como uno de los más grandes directores y actores cómicos de la historia. Entre ellas se encuentra *La ley de la hospitalidad* (1923), en la que da una lección sobre el humor físico y, al mismo tiempo, sabe combinar la comicidad con una historia coherente. También destacan *El moderno Sherlock Holmes* (1924), donde mostró su profesionalidad continuando con el rodaje después de sufrir un grave accidente, aunque esto es solo anecdótico hablando de una película repleta de números geniales y que, además, supuso una de las primeras películas metacinematográficas; *El maquinista de La General* (1926), generalmente considerada como su mejor película, una gran producción en la que se puede aprender todo lo necesario sobre el tempo cómico y la construcción narrativa; o *El héroe del río* (1928), con la que su precisión matemática llega a ser cuántica, como en la memorable escena en la que una casa cae sobre él.

El tercer gran cómico del período fue Harold Lloyd, todavía reconocible universalmente por su canotier y sus gafas, y cuya acrobática hazaña colgando de un reloj en *El hombre mosca* (1923) se sigue viendo con estupefacción. Su carrera se disparó cuando se asoció con el director y productor Hal Roach. Si Sennett era anárquico y, por qué no decirlo, sus producciones eran a veces chapuceras, Roach se caracterizaba por su detallismo y sus historias bien construidas, como también podemos ver en sus películas con Laurel y Hardy. Juntos crearon el personaje que haría mundialmente conocido a Lloyd, un chico corriente, simpático y optimista, el típico americano sonriente que puede verse metido en problemas estrambóticos, pero que se las apaña para alcanzar un final feliz. Después de consolidar el personaje, Roach y Lloyd tomaron caminos diferentes, pero el actor ya había alcanzado la madurez necesaria para poder moverse con soltura en sus propias producciones, como deja claro *El estudiante novato* (1925), uno de los más grandes éxitos comerciales del cine mudo y que actualmente sigue siendo enormemente divertida.

Ilustración inspirada en *El cameraman*

Otro cómico que merece ser recordado es Harry Langdon, quien encarnó a un personaje inocentón en películas como *Sus primeros pantalones* (1927), dirigida por Frank Capra, y en la que el estilo simple y cercano de Langdon adquiría un nuevo tono mucho más siniestro y con gotas de humor muy negro que sigue desconcertando. Tras esta experiencia, incomprensiblemente, decidió despedir a Capra y hacerse cargo él mismo de la dirección de sus películas, lo que, unido a la llegada del sonoro, supondría el fin de su popularidad. Más suerte con las comedias habladas tendrían Stan Laurel y Oliver Hardy, el Gordo y el Flaco, cuyos diálogos veían redoblada su comicidad por el peculiar doblaje que ellos mismos hacían de las versiones en otros idiomas, incluido el español. Pero ya durante el período silente habían dado muestras de su genio creando una pareja que se diferenciaba del habitual dúo cómico, formado por el tonto y el listo, ya que, en este caso, los dos eran pero que muy tontos. Siguiendo la tradición de los payasos Blanco y Augusto, la química entre ambos se hizo evidente desde que Roach los unió y el gran director Leo McCarey los consagró. El dúo persistió a lo largo de más de cien producciones de delirio en las que el humor físico, el contraste entre ambas figuras y el puro jolgorio sin más pretensiones los convirtieron en una perpetua fuente de gozo.

Aunque las actrices cómicas hoy han sido prácticamente olvidadas, algunas de ellas fueron en su momento tan célebres como sus colegas masculinos. Junto a Constance Talmadge, Marion Davies o Dorothy Gish, cabe destacar a Mabel Normand, también guionista y directora, enormemente dotada para el humor físico y que, en el momento álgido de su popularidad, no tenía nada que envidiar a ningún otro actor, pero que vio su carrera arruinada al verse envuelta en varios escándalos. Estos y otros no menos llamativos casos de inmoralidad que sacudieron la estable hipocresía social llevaron a la creación, en 1922, de una oficina de autocensura, dirigida por Will Hays y encargada de velar por el respeto a las buenas costumbres en las películas, que marcó el cine americano de las siguientes décadas imponiendo una serie de normas entre lo ridículo y lo puritano, como la prohibición de que una mujer y un hombre compartieran la misma cama, lo que puso de moda, al menos en el cine, las camas individuales.

EL WÉSTERN

Otro género definitorio del cine norteamericano, el cine del Oeste, se convertiría en el más popular en todo el mundo hasta los años sesenta. Ya Edison recopiló algunos extractos del espectáculo del mítico Buffalo Bill, además de producir *Asalto y robo de un tren*, considerada como el wéstern inaugural. En esta película, apareció el que se convertiría en la primera gran estrella del género, Broncho Billy. En realidad se trataba de un judío que también era director y guionista (se le atribuye ser el primero en rodar una escena de batalla de tartas), pero que se convirtió en un fenómeno nacional por sus cientos de cortos rodados en California. Quien llevaría el género a su primera edad de oro fue William S. Hart, que aportó un tono más realista y algunos clichés que harían fortuna, como la del bandido de buen corazón que acaba pasándose al bien. Tom Mix aportó al género humor y un feliz sentido de la aventura a través de innumerables cabalgadas y peleas. Algunos directores de prestigio, como Ince o Griffith, también rodaron wésterns, pero quien daría respetabilidad al género fue un director llamado a convertirse en una de las figuras clave de la historia del cine, John Ford, que en 1924, tras una década de aprendizaje, dirigió su primera obra maestra, *El caballo de hierro.*

EL CINE CRIMINAL

En estos años también surgió otro de los géneros clásicos del cine americano: las películas sobre criminales. Como sucede con el wéstern, los tópicos del género se establecieron ya desde sus inicios y han permanecido casi invariables hasta la actualidad. Por ejemplo, la existencia de una realidad paralela a la que el ciudadano de a pie es totalmente ajeno, pero que está ahí, en esos barrios bajos que no quiere ver, pero cuya sangre puede llegar a salpicarle. Como no podía ser de otra manera, fue Griffith uno de los primeros autores en rodar una película de este estilo. Se trata de *The Musketeers of Pig Alley* (1912), en la que ya había unos toques de realismo y una preocupación social habituales en este tipo de films. La eclosión del género no llegaría hasta finales de los años veinte, cuando la prohibición de la venta y consumo de alcohol tuvo las consecuencias que todos conocemos: los asesinatos y la violencia estaban al orden del día y la prensa no paraba de publicar noticias sensacionales. El hito fundacional lo supuso *La ley del hampa* (1927), en la que Josef von Sternberg estableció muchas de las características que se iban a repetir a lo largo del tiempo, como el personaje del gánster, su amigo legal, la chica por la que los dos se pelean, el periodista entrometido, el abogado marrullero, etc. Todos estos clichés se repetirían en la otra obra fundamental del género: *Scarface, el terror del hampa* (1932). Esta cinta evidencia la distinción entre un director de primera categoría y un genio como Howard Hawks. Porque, si Sternberg, sin duda, tiene estilo, sabe manejar la cámara con brío y posee un especial talento para la creación de ambientes, Hawks, que, como veremos, será uno de los más grandes realizadores de la historia, es capaz de llevar el género un paso más allá y de construir un perfecto artefacto cinematográfico en el que cada escena está medida para conseguir un efecto particular. Escrita por el gran guionista Ben Hetch y con Paul Muni como protagonista, tanto su desarrollo argumental como su explosivo final han sido repetidos en innumerables ocasiones.

HORROR Y CIENCIA FICCIÓN

Si el cine de gánsteres se nutría de la realidad, el cine de horror desde el principio se basó en obras literarias. En 1910, en los estudios de Edison, se rodó la primera versión de *Frankenstein* y, una década después, John Barrymore, el más ilustre actor teatral norteamericano, encarnó al doctor Jekyll y Mr. Hyde en *El hombre y la bestia*. La gran estrella del género fue Lon Chaney, conocido como «el hombre de las mil caras» por su capacidad para transformarse en los más diversos personajes, desde *El jorobado de Notre Dame* (1923) hasta *El fantasma de la ópera* (1925). Pero quizá su mejor papel es el de *Garras humanas* (1927), dirigida por Tod Browning y en la que compartía reparto con Joan Crawford.

También ajeno a cualquier atisbo de realismo era el incipiente género de la ciencia ficción, en el que destacaron algunas obras por el uso de los efectos especiales, como *20 000 Leagues Under the Sea*, de Stuart Paton (1916), para la que se rodaron diversas tomas acuáticas, o *El mundo perdido*, de Harry Hoyt (1925), que contó con el trabajo del gran Willis O'Brien, más tarde responsable de los efectos especiales de *King Kong* (1933).

EL CINE DE ANIMACIÓN

Las películas de animación alcanzarían la madurez con las cintas dirigidas por Winsor McCay, que también había sido pionero de la historieta y que llevó a la pantalla las aventuras del personaje de sus tiras *Little Nemo* (1911), aunque la técnica seguía siendo rudimentaria. El mayor éxito del género llegaría en 1928 con *Steamboat Willie*, la primera aparición de un personaje que iba a convertirse en omnipresente en la cultura popular del siglo XX: Mickey Mouse. Walt Disney y Ub Iwerks también se ocuparon de la realización de la serie *Silly Symphonies*, cortos en los que aparecieron el pato Donald o Goofy, y que siempre se llevaban el Óscar en su categoría. En competencia con Disney, Max Fleischer creó sus propios estudios, que se decantarían por un estilo más fantasioso y del que saldrían personajes tan emblemáticos como Betty Boop, tan atrevida que fue reconvenida por la censura. Dentro del género de animación también destacaron las películas

con marionetas del ruso Ladislas Starevich, quien dirigió *Prekrasnaya Lyukanida* (1912), la primera cinta en la que se utilizó esta técnica, y *El cuento del zorro* (1930), considerado su mejor título; y las películas de siluetas, entre las que reinó sin competencia la alemana Lotte Reiniger, artesanal autora de cintas como *Las aventuras del príncipe Achmed* (1926).

EL DOCUMENTAL

En oposición a este cine de imaginación y fantasía, durante todo el período del mudo tuvo gran predicamento el cine documental. Con el antecedente de los muy vistos noticieros de Pathé, el documental moderno nace con *Nanuk, el esquimal*, de Robert J. Flaherty (1922), en el que, por primera vez, el director colaboraba con los retratados y trataba de ofrecer un punto de vista objetivo. La película supuso un gran éxito, y cuando dos años después se propagó la noticia de que el carismático protagonista había muerto de hambre, todo el mundo quedó conmocionado. En 1926 Flaherty rodó *Moana*, con escenario en la isla de Samoa, la primera película para la que se utilizó el término *documental* y, tras retirar su nombre de *Tabú* por discrepancias con su codirector, Murnau, firmó otro de sus grandes títulos con *Hombres de Arán* (1934), en el que mezclaba realidad y ficción para retratar la dura vida de los habitantes de estas islas irlandesas.

También fundamentales en la historia del documental fueron Merian C. Cooper y Ernest Schoedsack, quienes en *Hierba* (1925) —que es, junto a *Nanuk*, uno de los escasos documentales de aventuras y viajes que no se centran en el hombre blanco—, retrataron el épico viaje de una caravana entre Turquía e Irán. Ambos directores llevarían más tarde lo aprendido al terreno de la ficción con *El malvado Zaroff* (1932) y, un año después, con *King Kong*, en las que reflejaron de manera fabulosa el espíritu de aventura y descubrimiento de sus expediciones añadiendo una narración repleta de emoción.

3

De la llegada del sonoro a la Segunda Guerra Mundial

Para fijar la aparición del cine sonoro nos encontramos de nuevo con que la historia ha impuesto una fecha convencional, en este caso el 6 de octubre de 1927, día del estreno de *El cantor de jazz*, como inicio de una nueva era. Pero lo cierto es que la utilización del sonido se retrotraía a muchos años antes. Cómo no, Edison fue de los primeros en utilizar un fonógrafo, otra de sus invenciones, para acompañar las imágenes, aunque el resultado estaba lejos de ser convincente. En 1902 Gaumont ya usó el cronófono como sistema de sincronización, y en 1921 Lee de Forest desarrolló el *phonofilm*, que se exhibía como curiosidad en ferias ambulantes. En 1926 Warner patentó el vitáfono, que utilizó para poner música a su *Don Juan* y, un año después, dio un paso más allá con *El cantor de jazz*, que en realidad no dejaba de ser una película muda con intervalos hablados y musicales. Lo

cierto es que la calidad de la película es bastante discutible, pero supuso un éxito tal que de la noche a la mañana todos los estudios quisieron contar con sus propias producciones sonoras, hasta el punto de que la compañía de radios y fonógrafos RCA fundó el estudio RKO, e incluso el Vaticano pensó en crear su propia productora para realizar buenas películas católicas.

En Europa también se habían producido varios experimentos a lo largo de los años veinte, pero sin causar especial interés. Sin embargo, las películas sonoras llegadas desde América despertaron tal entusiasmo que varios gobiernos decidieron tomar medidas proteccionistas, llegando incluso a la prohibición de la exhibición de películas en otros idiomas. Para evitar estas restricciones, algunos estudios decidieron crear sus propias divisiones en el extranjero, como los estudios Joinville de la Paramount en Francia. Además, también se lanzaron a realizar versiones simultáneas de sus películas en varios idiomas, como el notorio caso del *Drácula*, de George Melford (1931), rodada al mismo tiempo que la dirigida por Tod Browning, pero con un reparto hispanohablante.

Durante los primeros años se pasó por una fase de prueba y error en la que directores y técnicos intentaban superar los problemas que causaba la grabación del sonido en directo, para lo que se tuvieron que habilitar escenarios complejos en los que a veces se situaba una orquesta completa junto a los actores. Estas dificultades hicieron que predominara la filmación de escenas en plano general y tomas largas, ya que la utilización del montaje suponía demasiados problemas. Fue Robert Mamoulian con *El hombre y el monstruo* (1931) quien comenzó a utilizar de manera fluida y natural el sonido con movimientos de cámara y efectos de montaje modernos. Pero, en cualquier caso, el período de transición fue breve y para 1933 las películas mudas ya habían quedado arrinconadas en casi todo el planeta.

LA CRISIS ECONÓMICA

Otro hecho que durante esos años sacudiría el mundo hasta hacerlo irreconocible fue el crac de 1929, pero lo cierto es que en un primer momento a Hollywood apenas le afectó tamaño terremoto y 1930 fue su mejor año en recaudación. Los productores se las prometían muy felices, pero la crisis también acabó afectándoles, lo que provocó el cierre de muchas salas. Para capear el temporal se popularizaron las sesiones dobles y los continuos cambios de programación, llegando a estrenar dos o tres películas a la semana. Cubrir esta demanda exigía ofrecer un gran número de películas, por lo que se extendió la producción de series B, que eran más baratas y rápidas de rodar.

La situación llegó a ser tan delicada que Wall Street y Washington D. C. decidieron intervenir para asegurar la supervivencia de la industria. El control gubernamental permitió reducir los riesgos, pero por otro lado supuso un control más estrecho sobre los contenidos, lo que a la larga tendría resultados funestos. También la supervisión de los hombres de negocios de Nueva York tendría unas consecuencias dañinas en lo artístico, pues al tener como único objetivo el rendimiento económico, se olvidaron de cualquier pretensión artística y apostaron siempre por lo seguro. Pero, de momento, esta participación hizo que los estudios recuperan su poder y, para finales de la década las *majors* producían el 65 % de las películas exhibidas en todo el mundo.

Dibujo de Rhett Butler y Scarlett O´Hara

De hecho, se puede situar el momento culminante de la industria del cine americano en el milagroso año de 1939, cuando se estrenó *Lo que el viento se llevó*. Si no es de las mejores, sí sigue siendo una de las películas más famosas y taquilleras de todos los tiempos. Aunque firmada por Victor Fleming, en realidad su autoría última recae en otra persona, y no porque fueran varios los realizadores que se pusieron detrás de la cámara, sino porque, en realidad, la película es obra de su productor, David O. Selznick, quien se encargó de numerosos aspectos de la película, desde preparar una arrolladora maquinaria de promoción (que empezó con el *casting* para elegir a su protagonista, que, eso sí, dio un resultado inmejorable al recaer en la inglesa Vivien Leigh), hasta organizar su espectacular estreno en Atlanta, pasando por sus eternos memorándums en los que no dejaba detalle al azar. El producto final fue una cinta que siempre parece estar en lo más alto, con una calidad incuestionable, pero que se admira más desde el respeto que desde la verdadera convicción.

LOS ESTUDIOS

Como ha explicado, entre otros, Andrew Sarris, cada estudio tenía su propio estilo. Durante muchos años la *major* más poderosa fue, sin duda, la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), donde había «más estrellas que en el cielo»: Greta Garbo, Joan Crawford, Spencer Tracy, Gene Kelly, Elizabeth Taylor, etc. Sus películas eran las más espectaculares, las más caras, las que más Óscar ganaban. Gran parte del mérito de esta distinción se debe al productor Irving Thalberg, supervisor de todas las películas que salían del estudio y último responsable de cada decisión que se tomaba. Muchas de sus intervenciones son artísticamente discutibles, pero los resultados comerciales no admiten réplica. Caso paradigmático es el de su relación con los hermanos Marx. Estos habían demostrado su genio incomparable en películas para la Paramount, como la cumbre del cine cómico que supone *Sopa de ganso* (1933), en la que, con la ayuda del excelente director Leo McCarey y de un guion superlativo, habían llegado a la esencia de su estilo disparatado en el que los gags se sucedían como disparados por una metralleta. Sin embargo, la película no tuvo el éxito esperado y los hermanos tuvieron que irse a MGM. Allí Thalberg los sometió a un proceso de refinamiento que hizo que en lo personal saltaran chispas (en una ocasión, los Marx se atrincheraron en su despacho y comenzaron a asar patatas en la chimenea completamente desnudos), pero que tuvo unos espectaculares resultados en taquilla con títulos como *Una noche en la ópera* (1935). Para el espectador actual las aportaciones del productor lastran las películas (la molesta historia romántica o los cansinos números musicales), pero en su época le consagraron como un titán de la industria al que siempre había que hacer caso.

Las películas de la MGM tenían el prestigio, pero el estudio más preocupado por asegurar la calidad artística de sus grandes producciones durante los años treinta fue la Paramount, que había sido la compañía más importante durante el cine mudo y que recurrió con asiduidad a los grandes nombres del cine europeo para dar a sus películas una pátina de elegancia y sofisticación distintiva. De manera opuesta, la Warner se asociaba particularmente a las películas de crímenes (como *Los violentos años veinte*, de 1939), aunque también tuvo incursiones en los más diversos géneros: las biografías (*Juárez*, de 1939), las cintas de aventuras (*La carga de la Brigada Ligera*, de 1936) o las dirigidas específicamente a las mujeres

(*Amarga victoria*, de 1939). La 20th Century Fox fue la productora a la que más afectó el crac del 29 y seguramente, si no hubiera sido por el éxito de las películas de Shirley Temple, habría desaparecido absorbida por el marasmo económico de la época. Si Thalberg marcó el estilo MGM, en el caso de la Fox fue Darryl F. Zanuck, uno de los pocos grandes productores no judíos, quien se encargaría de perfilar el carácter del estudio, identificable por sus películas centradas en la América *real* y por resaltar el valor de las raíces y las tradiciones nacionales. Los demás estudios tenían sellos igualmente diferenciados que hacían que, con solo ver su logo, el espectador ya supiera lo que estaban a punto de ofrecerle: la Universal se especializó en películas de terror, Columbia aunaba una tendencia a la mediocridad con cierto espacio para los creadores (que siempre encontraban allí su refugio cuando nadie más los quería) y RKO era la más abierta a dejar experimentar a sus directores —no en vano fue el estudio de *Ciudadano Kane*—.

EL MUSICAL

Cartel de la película *Ser o no ser*

Aunque cada estudio pudiera identificarse con cierto estilo, lo cierto es que todos probaban en los más diversos géneros, siempre en busca del último bombazo, siempre probando suerte en diferentes números a ver si les caía el premio gordo. Y, cuando alguno daba con un éxito, todos los demás se apresuraban a copiarle y a repetir el mismo tipo de películas hasta que el público se cansaba y comenzaba de nuevo a girar la ruleta. El primer género que destacó con la llegada del sonoro —como, por otra parte, parece evidente— fue el musical. Hoy en día Lubitsch es recordado sobre todo por sus incomparables comedias, títulos como *Ninotchka* (1939), con en el que hizo reír a la impasible Garbo; la encantadora *El bazar de las sorpresas* (1940) o *Ser o no ser* (1942), de la que solo puedo decir que es simplemente perfecta. En ellas desarrolló el famoso «toque Lubitsch», tan impreciso como inconfundible; una mezcla de sutileza, ironía y elegancia, muchas veces imitada, pero jamás superada. Sin embargo, Lubitsch también fue el director que hizo del musical un género con entidad propia con *El desfile del amor* (1929) y, cinco años después, con *La viuda alegre* (que,

curiosamente, ya contaba con una versión muda de 1907 para la que era necesaria la actuación de una orquesta en vivo), en las que reunió al simpático francés Maurice Chevalier y a la dotada cantante y eficaz actriz Jeanette MacDonald para lograr éxitos que marcarían el camino que debería seguir el musical durante la siguiente década.

Otro nombre importante en el género fue el de Rouben Mamoulian, que también innovó utilizando técnicas sorprendentes en *Aplauso* (1929), en la que además usaba las canciones para hacer avanzar la acción y no simplemente como interludios musicales. En el apartado coreográfico, sin ninguna duda, la figura que destacaba por encima de todas fue la de Busby Berkeley, creador de barrocas composiciones geométricas de una espectacularidad todavía no igualada. El culmen de su carrera se encuentra en *La calle 42*, de Lloyd Bacon (1933), ambientada en la depresión, pero de una exuberancia que explica el éxito de este tipo de películas: en un contexto de desamparo y miseria, el público estaba ansioso por encontrar una vía de escape y poder disfrutar, al menos durante un par de horas, de un mundo de fantasía en el que todo era posible.

Una de las grandes estrellas del momento fue Judy Garland, que comenzó como actriz infantil en películas en las que hacía de pareja de Mickey Rooney, primero como simple adorno y poco a poco, cada vez más como protagonista. Su gran momento llegaría con *El mago de Oz*, de Victor Fleming (1939), que en su día fue un semifracaso, pero que, como ha ocurrido con *Qué bello es vivir*, gracias a la televisión se ha convertido en un clásico conocido en todo el mundo, mientras que la canción *Over the rainbow*, que estuvo a punto de ser cortada del montaje final, ha conocido cientos de versiones.

Pero si hubo unos nombres que dominaron la década y que hoy siguen siendo recordados y admirados, son los de Fred Astaire y Ginger Rogers. Astaire ya había destacado en su carrera sobre los escenarios de todo Estados Unidos junto a su hermana Adele, pero no lo tuvo fácil a la hora de dar el paso al cine. Un sagaz evaluador elaboró un informe para la RKO tras verle en una prueba en el que afirmaba que «No sabe cantar. No sabe actuar. Se está quedando calvo. Sabe bailar un poco». Por suerte para la historia del cine, otros tuvieron mejor ojo y cuando en 1933 rodó junto a Rogers *Volando a Río*, ambos se convirtieron en estrellas que repetirían la fórmula

en una serie de películas inolvidables con títulos que también son excelentes comedias románticas, como *En alas de la danza*, dirigida en 1936 por el gran director George Stevens, y cuya mejor expresión es *Sombrero de copa*, de Mark Sandrich (1935), con música de Irving Berlin y canciones tan memorables como *Cheek to Cheek*.

EL CINE DE GÁNSTERES

Al igual que el musical, el cine de gánsteres también tiene una conveniente explicación sociológica, como ya hemos visto al hablar de las primeras películas criminales durante el período mudo. No había que ir muy lejos para encontrar buenos argumentos, y el público estaba ansioso por ver en las pantallas las historias que leía cada día en el periódico. Esta demanda se vio satisfecha con producciones como *Hampa dorada*, de Mervin LeRoy (1931), en la que Edgar G. Robinson estableció para siempre el arquetipo del capo mafioso, enloquecido y brutal. LeRoy por lo general fue un director mediocre, sin embargo, también rodó otro clásico del género *Soy un fugitivo* (1932), sobre un preso falsamente acusado que se escapa de prisión; el papel fue interpretado por un Paul Muni, que ofrecía una creación muy naturalista. Basada en un hecho real, la cinta sirvió para poner en cuestión el sistema legal americano. Otro actor no menos icónico fue el enérgico James Cagney, que dotó a la figura del criminal de profundidad psicológica en *El enemigo público* (1931). La película, dirigida por el todoterreno y siempre solvente William Wellman, un tipo de carácter que solía aparecer en los rodajes con una pistola —a ver quién le ponía un pero —, contiene una de las escenas más incómodas de la historia del cine, cuando un Cagney fuera de sí restriega un pomelo sobre la cara de Jean Harlow. Estas películas, junto a la comentada anteriormente, *Scarface*, y muchas otras que siguieron su camino, establecieron el canon del género con un protagonista que actúa ajeno a la legalidad y la moralidad, en las que la policía siempre era honrada y eficiente —con lo cual, realistas del todo no eran— y que se ambientaban en territorios urbanos.

Pese a su éxito fulminante, el nuevo contexto social, con el fin de la ley seca y una mejora generalizada en las condiciones económicas, hicieron que el género perdiera fuelle. Solo recuperaría impulso a finales de la década, cuando Raoul Walsh rodó *Los violentos años veinte* (1939), no por casualidad ambientada en la época de la prohibición, en la que recuperaba al mejor y más psicótico Cagney. Walsh, como Wellman, fue otro realizador genial que, además de ser uno de los grandes directores tuertos de Hollywood (suprema categoría que comparte con John Ford, Fritz Lang, que llevaba parche sin necesidad, y Tex Avery), fue capaz de sacar partido a los más diversos géneros y en 1941, de manera incomprensible, pudo dirigir una comedia irresistible como *La pelirroja*, un wéstern épico como *Murieron con las botas puestas*, y otro título indiscutible del género policiaco, *El último refugio*.

EL CINE DE TERROR

Anteriormente ya vimos cómo el cine de terror tenía sus bases en la literatura, y con el sonoro se continuó explotando las fuentes escritas en producciones que, sin embargo, no solían tener grandes ambiciones. Una de las creaciones más recordadas de la época es *Drácula* (1931), protagonizada por Béla Lugosi, pero, siendo objetivos, la película de Tod Browning es estática y ha quedado terriblemente anticuada, además de que la interpretación del actor húngaro es poco matizada —por decirlo de manera indulgente—. Mucho más interesante y moderna fue la siguiente película de Browning, *La parada de los monstruos* (1932), en la que volvía al ambiente que más le gustaba, el mundo del circo (que ya había visitado de manera inolvidable en la citada *Garras humanas*), que retrataba de manera despiadada y con tal crueldad que el espectador tiene que ocultarse a sí mismo cuánto está disfrutando.

El otro gran monstruo de la época fue el interpretado, esta vez sí de manera magistral, por Boris Karloff en *El doctor Frankenstein* (1931), dirigida por el elegante realizador británico James Whale, quien se superó a sí mismo en la secuela, *La novia de Frankenstein* (1935). Ambas películas están repletas de momentos emocionantes y de gran fuerza visual, aunque

tampoco hay que tomárselas demasiado en serio. En *La novia* hay un prólogo en el que aparecen Mary y Percy Shelley junto a Lord Byron en donde se recrea la famosa noche en que decidieron crear sendas historias de terror. Todos aparecen vestidos a la manera decimonónica y, sin embargo, cuando Mary Shelley comienza con su narración, lo que vemos es a personajes con un vestuario de los años treinta, por lo que debemos deducir que no solo habría creado una de las narraciones de horror más famosas de la historia, sino que también había imaginado una precisa historia de ciencia ficción anticipatoria.

Un director muy particular fue el realizador de origen austriaco Edgar G. Ulmer, el rey de la serie Z (películas baratísimas y sin pretensiones, pensadas para rellenar huecos en las programaciones), capaz de sacar el máximo partido a las condiciones de rodaje más precarias. Ulmer tenía un talento indiscutible y podría haberse convertido en uno de los más importantes autores de la época, pero su romance con la mujer del sobrino del jefazo de la Universal provocó que se le vetara en los grandes estudios. Pero antes le dio tiempo a firmar uno de los títulos claves de terror norteamericano, *Satanás* (1934), para el que reunió por primera vez a Lugosi y Karloff, y dio al estudio que luego le volvería la espalda su película más taquillera de ese año. Se trata de una película misteriosa y de ambientación malsana que deslumbra por sus decorados, una intromisión del estilo de la Bauhaus en Hollywood.

Cartel original de *Cautivos del mal*

El relevo de la Universal en la supremacía del género de terror a principios de los años cuarenta lo tomaría la RKO gracias a la pareja formada por el productor Val Lewton y al director Jacques Tourneur. Juntos, con ínfimos presupuestos y una desbordante imaginación, crearían una serie de clásicos que han permanecidos como modelos de lo que se puede lograr haciendo de la necesidad virtud. Por ejemplo, si no se tenían decorados, se apagaban las luces y todo se sugería. Si no hay para efectos especiales, se usan sombras. Si no se puede enseñar al monstruo, se usa un grito. El resultado: *La mujer pantera* (1942), *El hombre leopardo* (1943) y *Yo anduve con un zombie* (1943), seguramente su obra maestra, una audaz adaptación de *Jane Eyre* en el Caribe que por marciana que pueda parecer, dio como resultado una película inquietante y por momentos sublime. Lewton, que también produciría *La venganza de la mujer pantera* (1944),

esta vez dirigida por Robert Wise y que incluso supera en brillantez a su antecesora, fue la inspiración del personaje interpretado por Kirk Douglas en *Cautivos del mal* (1952), en la que Vincente Minnelli mezclaba su personalidad con la de David O. Selznick para crear una de las mejores películas sobre el cine que se hayan rodado.

LA SCREWBALL COMEDY

Un género definitorio de los años treinta fue la *screwball comedy*, que apenas duró un lustro; y es una lástima, porque es uno de los géneros más gozosos de la historia del cine. Se trataba de comedias románticas sofisticadas que aunaban humor físico y diálogos refinados. Otras de sus características son la utilización de situaciones absurdas (como unos enamorados subidos al esqueleto de un dinosaurio, escena de *La fiera de mi niña*, película de 1938 dirigida por Howard Hawks y que se podría considerar como paradigmática del género), que los protagonistas románticos son al mismo tiempo personajes cómicos (hasta entonces, este papel se había reservado a los actores secundarios) o la confrontación de sexos, retratada con una modernidad sorprendente y en la que los caracteres femeninos tienen una fuerza inusitada. Entre los títulos que nadie que quiera pasar un gran rato debería perderse se encuentran *Sucedió una noche* (1934), con la que Frank Capra estableció el canon del género, *Al servicio de las damas* (1936), obra del exquisito Gregory La Cava que refleja la Gran Depresión con mucha más audacia y verdad que la mayoría de las películas con pretensiones sociales, o *La pícara puritana* (1936), en la que Leo McCarey se lo pasa en grande jugando con sus personajes y consigue transmitir al espectador el regocijo que causan los malentendidos y las maledicencias.

Montaje con los protagonistas de *La fiera de mi niña*

EL WÉSTERN

Aunque en 1931 *Cimarrón* ganó el Óscar a la mejor película (y sería el único wéstern en alzarse con este galardón hasta 1990 con *Bailando con lobos*), durante los años treinta el género entró en una época de decadencia de la que solo saldría al final de la década con algunos títulos de Cecil B. DeMille, especialmente *Unión Pacífico* (1939) y, sobre todo, con *La diligencia*, rodada por John Ford ese mismo año y que se convertiría en un hito. Ford, que había abandonado el género durante muchos años, le insufló nuevos aires con una película emblemática en la que dio toda una lección de puesta en escena. Además, *La diligencia* supuso la consagración de John Wayne, quien ya había participado en decenas de cintas, pero sin sobresalir hasta entonces.

LOS DIBUJOS ANIMADOS

Las películas de animación también adquirirían su forma clásica en este período. Después de tres años de trabajo, en 1937 Disney estrenó el largometraje *Blancanieves y los siete enanitos*. La cinta supuso un récord de taquilla y cimentó las bases de un gigante empresarial que desde entonces siempre se ha mantenido en expansión. Mientras que Disney se disparaba, la Warner estaba poniendo en pie una división de dibujos animados que marcaría la historia de la animación norteamericana gracias a las creaciones de Tex Avery, dibujante que dio un paso adelante frente al conservadurismo (tanto estético como moral) de Disney en creaciones disparatadas para los Looney Tunes que han perdurado en el imaginario colectivo: el pato Lucas, Bugs Bunny, Porky… Otro autor genial que contribuyó a forjar el mito de los Looney Tunes fue Chuck Jones, dibujante, guionista y director que cuenta en su haber con algunos (muchos) de los mejores cortos de animación de la historia.

EL CINE DE PROPAGANDA

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial se multiplicaron los títulos que intentaban animar a la población civil a unirse en la lucha contra el enemigo. Algunos de los más importantes directores norteamericanos pusieron de su parte en el esfuerzo bélico rodando cintas que han mantenido su vigor y su capacidad para enardecer los ánimos en títulos como *The Battle of Midway*, de John Ford (1942), *The Memphis Belle*, de William Wyler (1944), o *San Pietro*, de John Huston (1945). Por su parte, George Stevens documentó el horror de los campos de concentración entrando en Dachau con sus cámaras y registrando imágenes que más tarde serían utilizadas en los juicios de Nuremberg.

La propaganda también llegó al cine de ficción con producciones como *Bataan*, de Tay Garnett (1943), que retrata el heroísmo de los soldados norteamericanos en Filipinas, *También somos seres humanos*, de William Wellman (1945), que narra las peripecias de una compañía de infantería en Túnez e Italia desde el punto de vista de un corresponsal de guerra, y *Objetivo Birmania*, de Raoul Walsh (1945), modélica película que ha quedado como referente indiscutible del género bélico. Mención aparte

merece *Casablanca* (1942), que, antes de convertirse en uno de los mayores clásicos de la historia del cine, fue concebida como otra película de exaltación ideológica. Se trata de uno de esos milagros del cine en los que todo apunta al desastre, con el texto escribiéndose sobre la marcha, un director al que sus actores apenas entendían (literalmente, pues el acento del húngaro Michael Curtiz era tan fuerte que era difícil comprenderle) y un reparto internacional en el que parecía imposible que la nórdica Ingrid Bergman, siempre un punto distante, y el pedestre Humphrey Bogart, en perpetuo estado de ignición, tuvieran ninguna química. Junto a ellos, estaban los alemanes Peter Lorre (la neurosis hecha carne), Conrad Veidt (antigua estrella del mudo), el muy clásico Claude Rains, el muy llamativo Sydney Greenstreet, etc. La historia tampoco parecía tener mucho sentido. ¿Y dónde estaba Casablanca? Sin embargo, poco se puede añadir sobre una película que hoy nos aparece como perfecta, o incluso más que perfecta, porque las obras perfectas siempre nos son ajenas. Una película que, con sus improvisaciones, sus diálogos brillantes y su música para el recuerdo, se puede ver una y otra vez sin que el temor reverencial que provocan algunos clásicos la afecte en lo más mínimo; y es que *Casablanca* sigue siendo una película viva.

ESTRELLAS Y DIRECTORES

Junto a la división en géneros, otro fundamento del engranaje comercial era el *star-system*, ya iniciado en el mudo —como vimos— y ahora llevado al extremo. Durante estos años cada actor estaba ligado a un estudio, y estos se ocupaban de convertirlos en estrellas estudiando minuciosamente cada aspecto de su carrera e incluso de su vida particular. La llegada del sonoro también supuso una marca de fuego para los intérpretes, ya que mientras algunos desaparecían arrasados por el sonido, una nueva generación procedente de Broadway comenzaba a copar las carteleras.

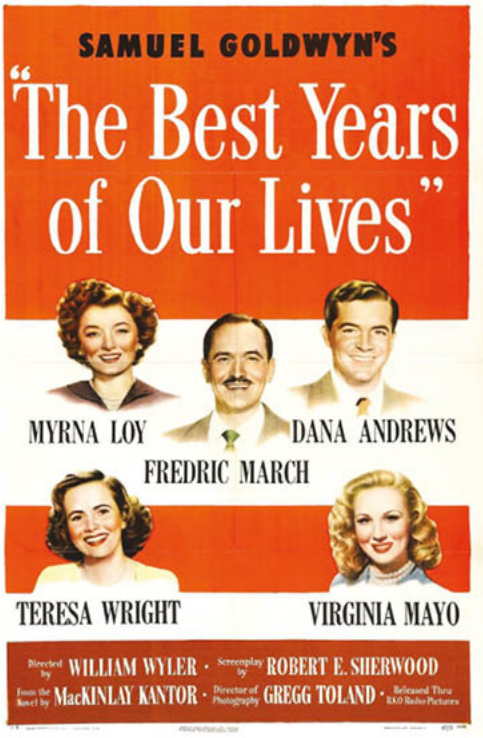
De igual manera, los directores tuvieron que adaptarse al nuevo sistema y, aunque para algunos el cambio fue insalvable, en los años treinta hubo una generación inigualable de grandes realizadores que contribuirían de manera fundamental en la gestación de la edad de oro del cine americano. Entre estos nombres ya destaca el de John Ford, a quien vimos revivir el cine del Oeste y que también dejó su huella en películas tan personales como *Las uvas de la ira* (1940), retrato conmovedor de las consecuencias de la Gran Depresión, o *¡Qué verde era mi valle!* (1941), evocador título en el que al duro Ford no le duelen prendas al ponerse sentimental.

Otro director asociado a una imagen viril, pero que demostró una gran sensibilidad a lo largo de su carrera, fue Howard Hawks. Capaz de triunfar en cada género por el que transitaba y de exprimir las posibilidades de cada proyecto, en solo tres años firmó títulos tan diferentes como la cinta de aventuras *Solo los ángeles tienen alas* (1939), en la que, junto a su habitual camaradería masculina, ya se incluían los fuertes personajes femeninos que tanto le gustaban; *Luna nueva* (1940), comedia loca en la que los actores hablaban a la velocidad de la luz, y *El sargento York* (1941), cinta bélica que se convirtió en una de las más taquilleras de la época.

Leo McCarey fue uno de los mejores directores cómicos de la época, tanto en el período mudo como en los primeros años del sonoro, pero su indiscutible talento también se manifestó en el drama, género en el que filmó una de las películas más tristes y desoladoras que se recuerden, *Dejad paso al mañana* (1937), en la que una pareja de ancianos tiene que separarse porque no se pueden permitir seguir viviendo juntos. La maestría del director también se manifestó en *Tú y yo*, película romántica por antonomasia de la que realizó dos versiones, una en blanco y negro en 1939, que es estupenda, y otra en 1957, en color, que es extraordinaria. Entre medias, McCarey se convirtió en uno de los directores más taquilleros de los años cuarenta con sus películas junto a la gran estrella del momento, el también cantante Bing Crosby, que protagonizó *Siguiendo mi camino* (1944) y *Las campanas de Santa María* (1945), en las que interpretaba al padre O›Malley, un cura católico muy humano que rebosa bondad.

Primero montadora y guionista de prestigio de más de cincuenta películas mudas, Dorothy Arzner llegó a dirigir largometrajes por puro empeño y alcanzó tal prestigio que fue la elegida por Paramount para dirigir su primera película sonora, *La loca orgía* (1929). Que no lo tenía nada fácil lo demuestra el hecho de que de 1927 a 1943, cuando se retiró, fue la única mujer directora en activo en Hollywood. Pero, durante estos años, demostró que tenía el talento suficiente para sacar adelante cintas en las que superaba cierto convencionalismo con mucho oficio, además de demostrar tener un gran olfato para descubrir actrices. Su película más conocida es *Hacia las alturas* (1932), historia de una aviadora que, como ella, no se detenía ante nada; en esta película, dio una de sus primeras oportunidades a Katharine Hepburn, que no la desaprovechó.

La obra muda de William Wyler es poco conocida, pero, en los años treinta, demostró poseer un dominio de la puesta en escena a la altura de muy pocos. Famoso por su perfeccionismo, cada una de sus películas es una lección de realización, como si siempre supiera dónde colocar la cámara y cuánto debía durar cada plano. Por no hablar de su legendaria dirección de actores, especialmente de actrices, que le convirtieron en la primera elección cada vez que se iba a producir un título de prestigio. Precisamente esta perfección hace que hoy algunas de sus películas parezcan frías y académicas, pero también melodramas como *La loba* (1941), en la que contó con el brillante protagonismo de Bette Davis. Sus películas todavía son estupendos ejemplos de un género a menudo minusvalorado. Sin embargo, lo mejor de Wyler estaba por llegar. Nacido en Francia en el seno de una familia judía, se propuso, desde el primer momento, poner todo de su parte en el esfuerzo de guerra haciendo lo que mejor sabía: películas. Y si *La señora Miniver* (1942) es un emocionante homenaje a la resistencia cotidiana, *Los mejores años de nuestra vida* (1946), en la que retrata el regreso a casa de tres veteranos, es no solo su obra maestra, sino una de las grandes películas de la historia del cine. En esta ocasión la maestría de Wyler en la puesta en escena se alía con un argumento que le tocaba bien de cerca y el distanciamiento da paso a una cercanía que hace que el espectador se implique de manera directa en lo que le está pasando a sus protagonistas.



Póster de *Los mejores años de nuestras vidas*

También llegado desde Europa y con ganas de fijar su nombre en la industria americana, encontramos a Fritz Lang, a quien ya conocemos como uno de los directores más importantes del período silente. Debutó en Hollywood a lo grande con *Furia* (1936), una denuncia social que vapuleaba a la sociedad y, de paso, al espectador. Poseedor de un estilo reconocible, siempre inquietante y a menudo enfermizo, no dudó en poner de su parte en la lucha contra los nazis en títulos como *Los verdugos también mueren* (1943), en la que, con un guion de Bertolt Brecht, narraba la ejecución en Praga del jerarca nazi Reinhard Heydrich. Lang, que tenía un pasado oscuro (fue acusado de asesinar a su mujer, por lo que llevaba un meticuloso diario en el que anotaba dónde se encontraba en cada momento), ayudó a cimentar el cine negro americano con cintas como *La mujer del cuadro* (1944), en la que ponía de manifiesto su capacidad para incomodar al espectador con uno de los finales felices más turbadores que se hayan rodado.

Al igual que Lang nacido en Viena, Josef von Sternberg reinó en el melodrama a lo largo de los años treinta gracias a sus colaboraciones con Marlene Dietrich, a la que dirigió en la producción alemana *El ángel azul* (1930), antes de llevársela consigo a Hollywood, donde rodarían películas cada vez más barrocas. Tras el éxito de *Marruecos* (1930), la fórmula se repetiría en una serie de títulos como *El expreso de Shanghai* (1932), *Capricho imperial* (1934) o *El diablo es una mujer* (1935), marcados por el suntuoso estilo de Sternberg, la arrolladora presencia de Dietrich, los intrincados argumentos de Jules Furthman y la magia visual de Lee Garmes, delicias *camp* que el espectador todavía disfruta como pecados inconfesables.

Frank Capra, nacido en Sicilia en el seno de una humilde familia, tuvo que luchar toda su vida hasta que, gracias a su tesón y talento, pudo convertirse en el director más exitoso de los años treinta e incluso lograr su gran anhelo: poner su nombre por delante del título de la película. Aunque asociado habitualmente al New Deal del presidente progresista Roosevelt, en realidad Capra era bastante conservador, pero, en cualquier caso, sus cintas han pervivido en el imaginario colectivo como el retrato más querido de aquella difícil época, especialmente por títulos como *Caballero sin espada* (1939), en la que, con un optimismo radiante, defendía el valor del hombre común como la mejor garantía de la democracia americana. Después de su experiencia en la Segunda Guerra Mundial, el tono de Capra se hizo más adusto. Incluso *¡Qué bello es vivir!* (1946), una película universalmente considerada como la quintaesencia del optimismo y con un James Stewart que es la encarnación misma de la bonhomía, tiene una lectura tenebrosa.

Con unos antecedentes familiares similares, George Cukor, hijo de inmigrantes judíos, se labró una imagen totalmente diferente, y sería fácil pensar que se trataba de un aristócrata inglés con querencia por el teatro. Refinado y exquisito, se especializó en las películas para mujeres, lo que hizo que se le eligiera para rodar la cinta más ambiciosa de la historia del cine hasta el momento: *Lo que el viento se llevó*. Sin embargo, sus

desavenencias durante el rodaje con Clark Gable (quien se negaba a estar bajo las órdenes de «un marica») provocaron que fuera despedido y sustituido por Victor Fleming. Cukor no se vio demasiado afectado por este revés, y en 1940 firmó una de las altas comedias más sofisticadas y perfectas que ha dado Hollywood, *Historias de Filadelfia*.

Las comedias de Cukor son de esas que más que carcajada provocan sonrisas gracias a inteligentes y sutiles farsas que siempre mantienen la compostura. Mucho más descarado y gamberro fue Preston Sturges, un escritor superdotado que ya dejó claro desde el principio que no iba a dejar títere con cabeza en su sardónica parodia política *El gran McGinty* (1940). Pero esto solo era un aviso de lo que estaba por llegar, pues si con *Las tres noches de Eva* (1941) fue capaz de renovar la comedia romántica, con *Los viajes de Sullivan* (1941) probó que una buena comedia puede ser más efectiva para los espectadores en busca de un respiro que cualquier denuncia social con pretensiones de cambiar el mundo. En plena Segunda Guerra Mundial, Sturges no se amilanó y ofreció títulos tan sardónicos como *Salve, héroe victorioso* (1944), otra de sus irresistibles producciones repletas de momentos de inigualable comicidad.

Orson Welles fue acogido con los brazos abiertos por Hollywood tras sus memorables montajes teatrales y la conmoción que causó la emisión radiofónica de su versión de *La guerra de los mundos*, que había paralizado el país (acostumbrado a programas como el que se realizaba al mismo tiempo que el experimento de Welles, *La hora de Chase y Sanborn*, protagonizado por el ventrílocuo Edgar Bergen). Como respuesta a las expectativas, con solo veintiséis años Welles dirigió la que muchos consideran como la mejor película de la historia, *Ciudadano Kane* (1941). Pero, por muy genial que fuera el niño prodigio, no podría haber rodado su obra maestra si no hubiera contado con lo mejor de la profesión a su disposición. Para la fotografía, tuvo el ojo privilegiado de Gregg Toland, quien dio un nuevo sentido al concepto de profundidad de campo dando una mayor complejidad a las composiciones, y para la música logró que el genial Bernard Herrmann firmara una de sus mejores partituras. El reparto, al frente del cual se situó el propio Welles (quien demostró que también era un intérprete superdotado), estuvo formado, en gran parte, por actores de la prestigiosa compañía del Mercury Theatre, de modo que también se

encontraba en estado de gracia. Se ha escrito tanto sobre la película, sobre los problemas que hubo debido a que el magnate William R. Hearst se sintió insultado —no sin razón—, sobre el significado de la palabra *rosebud* (y cómo es imposible que alguien la escuchara), sobre las innovaciones técnicas de Welles (como, por ejemplo, el mostrar los techos situando la cámara por debajo del suelo en contrapicado; algo que, en realidad, no fue un invento suyo) y sobre la perfección formal de la cinta, que ya nada más cabe añadir. Solo hay que verla. Y volver a verla. Y, luego, verla otra vez.

Discurso de Charles Foster Kane en *Ciudadano Kane*

En el momento de su estreno *Ciudadano Kane* fue ampliamente reconocida, pero no tuvo el éxito de público que se esperaba. Esto, unido al carácter indómito y algo errático de Welles, hizo que su segunda película, *El cuarto mandamiento* (1942), que para algunos —para mí, sin ir más lejos —, es incluso mejor que la primera , sufriera los cortes del estudio y el añadido de un estúpido final. Su siguiente ficción no llegaría hasta 1946, y además sería un encargo sin demasiado interés: *El extraño,* que, sin embargo, sería su película mejor acogida por la taquilla. Welles podría resarcirse con una obra más personal en la siguiente ocasión, pero no adelantemos acontecimientos.

EL REALISMO POÉTICO

Mientras Hollywood vivía su edad dorada, en el resto del mundo las cinematografías nacionales luchaban por sobrevivir enfrentándose a una expansión que apenas dejaba espacio para la producción local. Si durante el período mudo cada país había contado con su propia escuela, con movimientos culturales que habían hecho avanzar el arte cinematográfico a una velocidad sorprendente que se irradiaba por todo el mundo sin las trabas del idioma, la llegada del sonoro supuso la atomización de la producción. Por una parte, las películas americanas, dobladas o subtituladas, copaban las carteleras, y por otro lado cada vez era más difícil que las obras de Italia, por poner un ejemplo, se vieran en España.

Un país que siempre se ha mostrado celoso de su identidad cultural ha sido Francia, y no iba a dejar que su personalidad cinematográfica se viera apabullada por los abusones americanos. Su particular respuesta a la fábrica de sueños hollywoodiense fue el realismo poético, un tipo de cine de gran popularidad en el que la temática social se veía enriquecida por la calidad literaria de sus guiones, en los que la visión desencantada del mundo se mezclaba con un romanticismo a flor de piel y donde los protagonistas eran seres normales que vivían experiencias que merecían la pena ser contadas. En los orígenes de este movimiento se encuentra la particular figura de Marcel Pagnol, novelista y dramaturgo de gran prestigio que fundó sus propios estudios en Marsella. Su cine ha quedado muy anclado en su tiempo y adolece de cierta teatralidad, pero su nombre debería ser honrado por haber sido uno de los principales artífices del resurgir del cine francés.

Un director que, de no haber muerto con tan solo veintinueve años, podría haber alcanzado un lugar prominente en la historia del cine fue Jean Vigo. Solo podemos imaginar —y ni eso— lo que habría sido capaz de hacer en su madurez, pero de lo que sí podemos disfrutar es de la sinfonía urbana *A propósito de Niza*; del corto *Cero en conducta* (1933), que tuvo el honor de ser prohibido por la censura (al ser considerado antipatriótico) y que va sobre un colegio en el que los estudiantes subvierten con alegría todas las normas, al igual que Vigo hacía en una realización libertaria; y de *L’atalante* (1934), una de las mejores películas del período, con una creación memorable de Michel Simon y poseedora de un romanticismo poético capaz de hipnotizar al espectador.

Quien sí pudo desarrollar una carrera a lo largo de más de cuarenta títulos, entre cortos y largos, fue Jacques Feyder. Su obra más memorable es *La kermesse heroica* (1935), ambientada en los Países Bajos del siglo XVII, durante el dominio español. Además de una estética que recrea a los grandes maestros de la pintura flamenca, la película cuenta con el guion de uno de los mejores escritores de la época, Charles Spaak, y con la interpretación de Françoise Rosay, la mujer de Feyder, que acabaría convirtiéndose en una leyenda del cine francés y que trabajó durante más de sesenta años delante de las cámaras. *La kermesse* es una de esas películas que transmiten una alegría sincera, una invitación a tomarse la vida como una fiesta en la que es mejor no buscar en el prójimo un enemigo, sino un aliado. También supone una de las raras muestras en las que se muestra a los españoles en su aspecto más positivo. Un ultraje que provocó su fracaso comercial.

Feyder fue el padrino en el mundo del cine de uno de los nombres fundamentales del realismo poético, Marcel Carné. Era lo más alejado que quepa imaginar de un autor intelectual y se decía de él que era incapaz de escribir una sola línea y que no tenía nada de imaginación. Sin embargo, filmó algunas de las obras maestras del cine francés de los años treinta y cuarenta. Un hecho clave en su trayectoria sería su encuentro con el poeta Jacques Prévert. Juntos parirían una serie de películas mayúsculas y ayudarían a forjar el realismo poético en su más esencial manifestación. En 1939 firmarían *Le jour se lève*, quintaesencia del movimiento, con Jean Gabin en su icónico personaje de trabajador duro y de una pieza (aunque se trata de un actor tan extraordinario que hacía que te lo creyeras en cualquier papel, ya fuera de colegiala con coletas), y con Arletty, una carismática intérprete que supuso el equivalente femenino a Gabin y que ofrecía la posibilidad de que las espectadoras se sintieran identificadas con lo que veían en pantalla. También es notable el trabajo del húngaro Alexandre Trauner, uno de los más grandes decoradores de la historia del cine.

Tras la invasión nazi Carné continuó con su trabajo en Francia y se las arregló para rodar algunos títulos que, de manera subrepticia, criticaban la situación de vasallaje en que había quedado su país. Esa es la lectura que hoy parece obvia, pero que en el momento pasó desapercibida a los censores alemanes, con películas como *Los visitantes de la noche* (1942),

parábola sobre la ocupación nazi. También rodada durante la guerra, y con la participación de numerosos judíos que trabajaron con seudónimos, *Los niños del paraíso* (1945) es su mejor película y uno de los grandes títulos del cine francés de todos los tiempos. Estaba ambientada en el mundillo teatral de principios del siglo XIX (el paraíso hace referencia al lugar donde se situaban las butacas más altas y más baratas del teatro) y si Prévert dio una lección de escritura cinematográfica en la que aunaba unos diálogos brillantes y una estructura a prueba de bombas, Carné demostraba que era un maestro de la composición y de la dirección de actores, legándonos una expresión concentrada de lo mejor de la cultura francesa.

Jean Gabien en *Pépé le Moko*

Junto a Carné, el otro gran realizador asociado al realismo poético es Julien Duvivier, quien ya había dirigido algunas películas mudas, pero que no logró encontrar su estilo hasta la aparición de *La Bandera* (1935), película sobre la legión española dedicada a Franco (aunque después de la Guerra Civil se eliminó esta referencia). En esta cinta Duvivier ya contó con la participación de dos nombres fundamentales en su carrera: el del guionista Spaak y el del omnipresente Gabin. El cine de Duvivier es más oscuro y más desesperado que el de Carné, como vemos en *Pépé le Moko* (1937), una pesimista apropiación del cine criminal americano a la francesa que, a su vez, tendría una gran influencia en *Casablanca*.

JEAN RENOIR

Pero no hay ninguna duda de que, si hay un autor que destaca por encima de todos en la cinematografía gala a partir de los años treinta, ese es Jean Renoir. Tras su período de aprendizaje en el cine mudo, dio un gran paso adelante con *Boudu salvado de las aguas* (1932), gozoso film anárquico que desafía la comodidad burguesa y que cuenta con una extraordinaria creación del colosal Michel Simon. Manteniendo siempre un estilo reconocible, Renoir se supo mover en los más diversos tonos con envidiable soltura. Así, tan pronto hacía una adaptación literaria tan correcta como *Madame Bovary* (1934) como se anticipaba en una década al neorrealismo con la sencilla, emotiva y muy pegada a la tierra *Toni* (1935). *El crimen de Monsieur Lange* (1936) estuvo imbuida del espíritu optimista que despertó el triunfo del Frente Popular; pero, más allá de su posicionamiento político, la película destaca por mostrar a un director que ya es capaz de hacer pasar su control total de la puesta en escena (cada movimiento de cámara está muy pensado, cada encuadre tiene una composición elaborada y cada corte tiene sentido) por un estilo ligero, casi espontáneo, como diría François Truffaut.

Renoir ya era una figura del cine francés, pero en 1937 se iba a convertir en un referente internacional con su primera obra maestra absoluta, *La gran ilusión*. Ambientada en un campo de prisioneros durante la Primera Guerra Mundial, en ella el director muestra un cambio de época poniendo fin a la caballerosidad y la nobleza y dando paso a un mundo en el que el hombre común toma el protagonismo. Con Erich von Stroheim y Jean Gabin simbolizando estos arquetipos, la respuesta de Renoir al momento de incertidumbre es ponerse del lado de la humanidad, de las buenas personas que se ven implicadas en acontecimientos que las desbordan, pero que intentan salir moralmente ilesos de un compromiso que no han buscado. Y este discurso viene acompañado por una realización transparente, enormemente elaborada, si se analiza con detenimiento, pero que, para el espectador, fluye como un río fresco y límpido.

Su estado de gracia continuó con *La marsellesa* y *La bestia humana*, ambas de 1938, pero muy diferentes, pues si la primera es nuevamente un canto al entendimiento y la solidaridad, la segunda es una negra adaptación de la novela de Zola. Películas de tal nivel, sin embargo, quedaron superadas por su siguiente cumbre, *La regla de juego* (1939), en la que ya es visible su desencanto ante los juegos de sociedad en los que todo el mundo miente y los más débiles siempre salen perdiendo. En un contexto internacional que provocaba pánico, Renoir no pudo evitar caer en un pesimismo que le llevó a dibujar un panorama más descreído de lo que en él era costumbre. El público, en un momento en el que reclamaba esperanza y no realismo, no admitió este giro y la película fue un absoluto fracaso.

LOS COLABORACIONISTAS

Carné pudo mantenerse activo durante la época más oscura y, al mismo tiempo, dejar claro dónde se encontraba su compromiso, mientras que Duvivier prefirió probar suerte lejos de su país, al igual que hizo Renoir. Pero hubo otros directores que lo tendrían más difícil a la hora de justificar su relación con los nazis, como les pasó a Henri-Georges Clouzot y a Sacha Guitry. Con el paso del tiempo, la cinta de Clouzot *El cuervo* (1943) se ve como una película que critica el ambiente enfermizo en el que reina la delación. Pero en su estreno muchos vieron esta estupenda película, producida por la Continental (creada por Goebbels) como un ataque antifrancés que confraternizaba con el ocupante. Acusado de colaboracionista, pudo evitar la cárcel, pero no la prohibición de por vida de volver a dirigir. Por suerte, el castigo fue levantado, y en años posteriores Clouzot demostraría ser uno de los directores más dotados del cine francés con obras como *El salario del miedo* (1953), una clase magistral de realización en la que consigue mantener la tensión durante sus más de dos horas, o *Las diabólicas* (1955), *thriller* modélico al que es imposible encontrarle una pega.

Sacha Guitry es una de las figuras más singulares de la historia del cine francés. Estrella incombustible del teatro, sus películas no se parecen a nada. Por ejemplo, uno de sus mejores títulos, *Le roman d'un tricheur* (1936), está narrada por completo por su voz en *off*, que incluso dobla los diálogos. Teatral y sin complejos, el estilo de Guitry es desinhibido, brillante, siempre ligero y con un humor irresistible. Admirador del general Pétain, tras la liberación fue detenido y estuvo a punto de ser ejecutado. Afortunadamente no llegó la sangre al río y Guitry continuó produciendo deliciosas películas capaces de poner al espectador de buen humor. Su mayor éxito llegaría en 1954 con *Si Versalles pudiera hablar*, en la que reunió a un interminable reparto con los mejores actores de la época.

EL CINE BRITÁNICO

Si todos los países se vieron inundados por el cine norteamericano, es evidente que la cinematografía que se vio más afectada fue la británica, donde el idioma no suponía ningún problema. Esta invasión fue despiadada hasta el punto de que el gobierno tuvo que poner en marcha iniciativas proteccionistas, como la Quota Act de 1927, que disponían un cupo de películas nacionales que debían ser exhibidas. Aun así, el cine británico, que no había dado demasiadas obras memorables durante el período mudo, siguió relegado a un papel secundario. Pero hubo un nombre que pronto destacó por encima de todos, el de un tal Alfred Hitchcock. Tras iniciar su carrera como diseñador de intertítulos, pronto pasó a la realización de largos en los que, con una fuerte influencia del expresionismo alemán, demostró su maestría visual en títulos mudos como *El enemigo de las rubias* (1927). Hitchcock fue el director de la primera película sonora inglesa con *Chantaje* (1929), en la que ya hacía un uso muy inventivo de la banda sonora. El prestigio internacional le llegó con películas tan divertidas y sagaces como *39 escalones* (1935), lo que le permitió dar el salto a Hollywood con *Rebeca* (1940), por la que ganaría su único Óscar a la mejor película (él personalmente, uno de los cuatro o cinco nombres clave de la historia del

cine, nunca lo conseguiría como mejor director). Allí se asentó rápidamente como un solvente director especializado en películas de intriga y daría su primera obra maestra norteamericana con *La sombra de una duda* (1943), en la que ya era plenamente reconocible su característica ambigüedad y en la que demostraba que era un genio de la puesta en escena.

Escena de *Las zapatillas rojas* con Moira Shearer y Robert Helpmann

Colaborador de Hitchcock como fotógrafo de estudio y gran amigo suyo durante toda su vida fue el otro gran realizador inglés de la época, Michael Powell, quien tras un período de aprendizaje dirigió su primera película personal con *The Edge of the World* (1937), en la que mostró una gran habilidad para el retrato de los paisajes naturales. Pero el punto de inflexión en su carrera se produciría tras su encuentro con el guionista Emeric Pressburger, con quien creó la productora The Archers, de la que saldrían algunos de los títulos británicos más importantes de los años cuarenta y cincuenta. Juntos firmarían cintas que todavía hoy causan asombro tanto por su fuerza visual como por la grandeza de sus historias. Tal es el caso de *Vida y muerte del coronel Blimp* (1943), en la que dibujaron una panorámica de los últimos años del país con un tono entre cómico y elegíaco. También se deben citar *A vida o muerte* (1946), una fábula romántica en la que dieron muestras de poseer una imaginación que no tenía límites, o *Las zapatillas rojas* (1948), un precioso musical que demostró que se pueden mantener los más altos estándares de calidad y, a la vez, llegar a un público masivo. Para esta cinta contaron con la bailarina de

renombre internacional Moira Shearer y el legendario coreógrafo Léonide Massine. En las dos últimas, además, hizo magia el extraordinario director de fotografía Jack Cardiff, quien las dotó de una inconfundible estética con un uso del color que llevó hasta el extremo las posibilidades del Technicolor.

Al igual que Pressburger, Alexander Korda, el productor que dominaría el cine británico durante todo este período, era de origen húngaro. Mucho se ha hablado de la relevancia de los judíos en la historia del cine, pero ya he ido soltando aquí y allá buena cantidad de nombres húngaros que han dejado su huella en el séptimo arte (incluso en España, con Ladislao Vajda). Por algo en Hollywood se decía que si un húngaro entra detrás de ti en una puerta giratoria, de alguna manera se las arreglará para salir por delante. En fin, que después de viajar por medio mundo, Korda decidió instalarse en Inglaterra, donde fundó la productora London Films, para la que él mismo dirigió *La vida privada de Enrique VIII* (1933), que instauraría la tradición de las grandes películas de época del cine británico y daría a conocer a un monstruo de la pantalla, el genial actor Charles Laughton.

Por supuesto, este repaso al cine británico quedaría incompleto sin hacer mención a quien es considerado el otro gran director inglés de todos los tiempos junto a Hitchcock, David Lean, aunque lo mejor de su carrera llegaría después. Con una gran reputación como montador —y no sería del todo inapropiado decir que esta siempre fue la faceta en la que más destacó —, Lean se inició en la realización de la mano del dramaturgo Noël Coward, con quien codirigió la película bélica *Sangre, sudor y lágrimas* (1942). En cuanto pudo, se independizó, y en pocos años (en contraste con lo que sería su costumbre posterior de estrenar con cuentagotas), realizó numerosas cintas, como la divertida *Un espíritu burlón* (1945), basada en una obra de Coward que, a su vez, estaba más que inspirada en *Un marido de ida y vuelta*, de Jardiel Poncela, aunque el inglés nunca lo reconoció; *Breve encuentro* (1945), película romántica por antonomasia en la que la contención típica de Lean no impide que transmita una gran emoción; y las adaptaciones de Dickens *Cadenas rotas* (1946) y *Oliver Twist* (1948), con las que parecía que se iba a convertir en un director academicista más. Pero ya veremos que de eso nada.

Si hay una escuela con raigambre y excepcionales frutos en el documentalismo social es la británica. Y se puede considerar que esta tradición nace con John Grierson, quien se ocupó de la clase trabajadora de su país ya desde su primer largo, *Drifters* (1929). Además de con sus películas, Grierson impulsó el género con sus ensayos y promocionando la realización de documentales a través de organismos estatales que acogieron a una importante generación de directores dispuestos a retratar la realidad de su época. Gracias a ello contamos con títulos clave para conocer tanto la época como la evolución del género, entre los que cabe citar *Night Mail*, de Harry Watt y Basil Wright (1936) o *Coal Face*, de Alberto Cavalcanti (1935).

DOCUMENTALISTAS

En estos años en los que el cine era visto mayoritariamente como una fuente de escapismo frente a la desoladora realidad, las películas de no ficción dejaron de ser experimentos formales para convertirse en manifestaciones de compromiso político. Esta transición es encarnada por Joris Ivens, quien empezó firmando algunos cortos vanguardistas para más tarde viajar por todo el mundo realizando documentales en los que expresa su punto de vista socialista. Su periplo le llevó a la Unión Soviética, a China, a una España en plena Guerra Civil o a Bélgica, donde filmó la huelga de unos mineros en *Misère au Borinage* (1934). El estilo de Ivens mezclaba el documento periodístico con una crítica nada objetiva, características que también se pueden atribuir a la película de Luis Buñuel *Las Hurdes* (1933), que retrataba la miseria de esta región extremeña sin escatimar en manipulaciones.

En Estados Unidos también empezaron a producirse documentales políticos, en algunos casos lindando con la propaganda, como es el caso de *The River* (1938), en la que Pare Lorentz daba visibilidad a las obras públicas que se estaban realizando bajo la administración de Roosevelt para salir de la parálisis económica. Esta vertiente propagandística fue común en la época y en todo tipo de regímenes. Así, en la URSS Vértov dirige *Tres cantos a Lenin* (1934), y en Alemania Leni Riefenstahl realiza sus

mastodónticos *El triunfo de la voluntad* (1935) y *Olimpiada* (1938), en honor del régimen nazi. Habitualmente se considera estas películas de la directora germana obras maestras del cine, prodigios técnicos y de montaje que, de alguna manera, se sitúan por encima de cuestiones ideológicas debido a la belleza de su forma. En mi opinión, se trata de productos *kitsch* de una insoportable monotonía cuya perfección estética provoca la misma emoción que ver un motor en funcionamiento.

EL CINE TOTALITARIO

Tras esta incursión relámpago en el cine documental, volvamos a la ficción para ver que estaban haciendo los países con regímenes totalitarios. Con la llegada de los nazis al poder, en Alemania se multiplicaron las películas de propaganda, como *El judío eterno*, de Fritz Hippler (1940), que contribuyó a fomentar el antisemitismo imperante. En su intento por hacer frente al dominio norteamericano, Goebbels propició la producción de *Las aventuras del barón Munchausen* (1943), dirigida por el húngaro Josef von Báky y que actualmente se puede disfrutar gracias a que se sitúa totalmente ajena al contexto político, por su sentido de la aventura y por su colorida estética.

En la URSS el cine también se puso a disposición de la agenda política y las películas predominantes se ajustaron al credo del realismo socialista, que pocas veces dio frutos artísticos relevantes. Un claro ejemplo de este estilo fue *Chapaev*, de Sergey y Georgi Vasilyev (1934), una biografía del héroe homónimo del ejército rojo. Pero también en el país de los sóviets había espacio para la superficialidad, y no fueron pocos los musicales que tuvieron su hueco en la pantalla. Es el caso de *Los alegres muchachos*, de Grigori Aleksandrov (1934), que estuvo protagonizada por Lyubov Orlova, la primera gran estrella del cine soviético, y que se convertiría en un clásico muy querido en todo el país gracias a su genuino optimismo.

Por su parte, en Italia, siguiendo su tradición, predominaban las películas históricas, como *Escipión, el africano* (1937), de Carmine Gallone, en la que se exaltaba el valor patrio y se rememoraban sus viejas glorias como espejo de su supuesto renacer actual. También fueron muy populares las conocidas como «películas de teléfonos blancos», producciones que

reflejaban el estilo de vida de la burguesía con historias que no pasaban de ser ligeras comedias sentimentales. El director más destacado del género fue Mario Camerini, con películas como *T'amerò sempre* (1933). Dentro del cine de prestigio, triunfó el estilo conocido como caligrafismo, en el que abundaron las adaptaciones literarias y que solía ambientarse en el siglo XIX. Sus máximos representantes fueron Mario Soldati, con cintas como *Malombra* (1942), y Alberto Lattuada, quien dirigió títulos como *Giacomo l'idealista* (1943).

4

Neorrealismos

Si la Primera Guerra Mundial había supuesto una hecatombe sin parangón en la historia, la segunda dejó varios países a lo largo y ancho del planeta totalmente arrasados. En estas circunstancias, en las que eso de las películas puede parecer una superficialidad, la industria cinematográfica tuvo que reconstruirse prácticamente desde cero, con una producción casi paralizada y unos hombres y mujeres que, como artistas y personas, no podían continuar como si nada hubiera pasado. El país que mejor ejemplarizó el cambio de mentalidad, donde surgió un nuevo tipo de cine que iba a cambiar para siempre la manera de hacer películas, fue Italia, cuna del neorrealismo. Las bases del mismo se encuentran en el período anterior, cuando Mussolini, como todo buen dictador, había utilizado el cine en su propio beneficio. Sin duda su finalidad era política y sus motivos turbios, pero es innegable que el régimen fascista hizo mucho por promocionar el

cine nacional. Así, en los años treinta, se fundó el Festival de Cine de Venecia, se inauguró el Centro Sperimentale di Cinematografia, la escuela de cine más antigua de Europa y una de sus canteras más prolíficas, y, como punto culminante de este trabajo de promoción, en 1937 se fundaron los estudios Cinecittà.

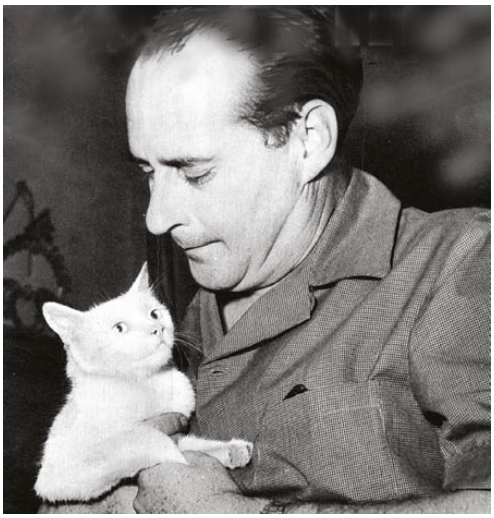
Detrás de su creación estuvo el director Alessandro Blasetti, quien ya antes de la guerra había realizado algunas películas, como *Cuatro pasos por las nubes* (1942), en las que utilizó actores no profesionales y rodó en escenarios reales, dos de las características principales del neorrealismo. Este estilo, emparentado con el documentalismo, también es patente en *Sin novedad en el Alcázar*, de Augusto Genina (1940), una película que recreaba el famoso episodio de la defensa del alcázar de Toledo durante la Guerra Civil. También Roberto Rossellini practicó la mezcla de estilos en su trilogía fascista, filmada entre 1941 y 1943, en la que utilizaba elementos que desarrollaría más tarde, como la fotografía granulada, que da una mayor sensación de realismo debido a su asociación con las noticias filmadas.

EL NEORREALISMO ITALIANO

La que es considerada como primera gran película neorrealista es *Ossessione*, filmada por Luchino Visconti en 1943, sobre la novela negra de James M. Cain *El cartero siempre llama dos veces*, aunque el origen no fue acreditado. Se trata de un retrato muy carnal, sudoroso y vicioso de una Italia subterránea, con un antihéroe como protagonista muy alejado del modelo del buen fascista y con una ambientación inconfundiblemente local. Una particularidad de la película es su querencia por mostrar escenas en tiempo real, la captura de momentos en los que aparentemente no pasa nada. La culminación de este innovador estilo llegaría con *La terra trema* (1948). Rodada en una Sicilia que parece ajena al transcurrir del tiempo, con actores aficionados que hablan en dialecto y utilizando largas tomas que muestran escenas estáticas, el director trató de hacer un manifiesto de su ideario político marxista sin caer en el panfleto.

Visconti, con una gran formación intelectual y procedente de una de las familias de más rancio abolengo de Italia, se alejó del ambiente en el que había crecido debido a su inclinación política izquierdista; sin embargo, su homosexualidad nunca fue bien vista por los comunistas. *Senso* (1954) se puede ver como una expresión de esta dualidad que vivía en él, pues si en apariencia es una operística producción de una factura técnica impecable, en el fondo también se debe interpretar como una lectura marxista de la historia. Para demostrar que no había perdido sus valores, en 1960 dirigió *Rocco y sus hermanos*, otro de los grandes títulos neorrealistas, con la que además obtuvo un gran éxito de público. Se trata de una película de una inusitada densidad que aúna un agudo estudio de la lucha de clases y que, a la vez, disecciona una familia tan compleja como la que más. La tendencia esteticista de Visconti se agudizaría con *El gatopardo* (1963), ambientada en el Risorgimento, y que supone un modelo de adaptación en el que la perfecta recreación histórica no deja en segundo plano el retrato de personajes.

Ossessione había supuesto un importante paso adelante en el arte cinematográfico, pero la eclosión del neorrealismo no se produciría hasta *Roma, ciudad abierta* (1945), en la que Rossellini aunó su pericia como director con una sólida formación, su audacia experimental y un humanismo de base católica para crear una película inmortal que hoy en día parece tan fresca como en el momento de su estreno. Puede que sea por ese tono documental que transmiten sus imágenes, por unas interpretaciones en las que se unían no profesionales (que de tan naturalistas parecen captados con cámara oculta) y profesionales (como la torrencial Anna Magnani) o por el sentido de urgencia que logra contagiar, pero el caso es que *Roma* sacudió el mundo del cine desde su estreno y su legado ha permanecido influyendo en directores de todo el mundo.



Roberto Rossellini con la gata Saha del fragmento-episodio que dirigió en *Los siete pecados capitales*

Rossellini continuó innovando en sus siguientes cintas hasta convertirse en una figura imprescindible de la historia del cine. En *Paisà* (1946), reflejó la guerra en territorio italiano, dejando de lado totalmente cualquier concesión al cine de género y apostando todavía más decididamente por el estilo documental. La tercera parte de su trilogía antifascista fue *Alemania, año cero* (1948), una de las películas más terribles jamás filmadas. Esta vez ambientada en un Berlín en ruinas, los edificios destrozados son solo un espejo de una moral totalmente destruida por la ideología nazi, que todavía afecta a Edmund, el niño protagonista. Con un estilo seco y alejado de cualquier tentación de grandilocuencia, Rossellini firmó una cinta estremecedora.

Ingrid Bergman, quizá la mayor estrella del momento, escribió a Rossellini una famosa carta en la que le ofrecía sus servicios, y por supuesto este no se hizo de rogar. La admiración pasó de lo artístico a lo personal y Bergman dejó a su marido para formar una pareja con el director italiano, lo que causó una tormenta en Hollywood, donde sería vista como una descarriada. Más allá de cuestiones extracinematográficas, se puede decir que el encuentro entre Rossellini y Bergman fue uno de los sucesos más felices de la historia del cine. *Stromboli* (1950) es una extraña, desasosegante y telúrica cinta que, en realidad, también inaugura un nuevo género en el que, por encima del argumento convencional, lo realmente

interesante es la relación entre el creador y su protagonista. Este experimento se alargaría en las siguientes películas de la pareja —a cuál mejor—. Todas ellas merecerían un análisis detallado, pero me tendré que conformar con citar *Te querré siempre* (1954), tras cuyo estreno, como diría el director y sagaz crítico Jacques Rivette, el resto de las películas envejecieron de golpe diez años. Con un estilo que podría pasar por chapucero (el actor protagonista, el muy inteligente George Sanders, confesaría que no entendió nada de lo que estaba pasando durante el rodaje), en realidad Rossellini estaba sentando de nuevo las bases del cine moderno. Se trata de un documental sobre una pareja en descomposición captado al vuelo y que, de manera sorpresiva, acaba con un milagro.

Dibujo de *El ladrón de bicicletas*

Junto a *Roma, ciudad abierta*, otra película mítica en la que se fundó el movimiento neorrealista fue *Ladrón de bicicletas* (1948). Anteriormente, Vittorio de Sica era un respetado actor de cine y teatro especializado en papeles de elegantes seductores. Por eso nadie imaginaba que, en su paso a la dirección, tras algunos títulos de aprendizaje, iba a parir una obra tan dura y cruel como *El limpiabotas* (1946), basada en una historia de Cesare Zavattini y en la que ya utilizaba los elementos típicos del neorrealismo. *Ladrón de bicicletas* es una cinta desoladora que refleja la miseria de la

posguerra, el dolor causado por la falta de lo más básico y la impotencia del padre que lo haría todo por sostener a su familia, pero que, en el camino, se arriesga a perder la dignidad. Pero a quién le importa la dignidad cuando no tienes nada para comer. Quizá porque *Ladrón* significaba un callejón sin salida, De Sica decidió que su nuevo título debía ser algo más optimista, y el resultado fue *Milagro en Milán* (1951), una fábula en la que, por fin, los pobres salen ganando y, claro, cómo contar eso si no es a través de la imaginación y la fantasía. Aunque De Sica se mantuvo fiel a los postulados morales del neorrealismo, su estilo se hizo más artificial —y no lo digo como crítica— al permitirse la utilización de algunos trucos que dan a la película un aspecto más elaborado. Su cuarta obra maestra consecutiva, también escrita por Zavattini, fue *Umberto D.* (1952), la galdosiana historia de un funcionario retirado cuya pensión apenas le da para vivir. Más allá del conmovedor argumento, la película supone un hito en la historia del cine por la introducción de escenas en las que aparentemente no pasa nada. Esta manera de captar la vida cotidiana, que ya apuntó Visconti en *Ossessione*, ha marcado gran parte del cine moderno, en el que lo importante no es tanto la historia como el retrato fiel e íntimo de los personajes.

Pese a ser más joven que ellos y con un estilo tan personal que escapa a cualquier intento de enmarcarlo en una generación concreta, se suele considerar a Federico Fellini el cuarto gran director de la época. Como dice Ángel Quintana, con con este autor el neorrealismo pasó de ser una cuestión social, un intento de reflejar el país a través de sus clases y su historia común, a transformarse en una experiencia individual en la que el mundo pasaba a ser representado a través de la visión subjetiva de sus protagonistas. *Los inútiles* (1953) sigue siendo, en mi opinión, la mejor película del director; el retrato de una juventud indolente y cobarde que ni tiene fe en el futuro ni está dispuesta a salir de su cómodo amodorramiento. En *La dolce vita* (1960), instantánea de una burguesía decadente y aburrida, supo captar como pocos el estado de una nación que vivía en pleno despegue económico, pero que no se sentía a gusto consigo misma. Fellini realizó, con la ayuda de un Marcello Mastroianni, que ya se estaba convirtiendo en uno de los mejores actores europeos, una genial reflexión sobre el desencanto y la miseria íntima a la que conduce la sociedad del espectáculo.

A partir de entonces, su carrera me parece que entra en un período de autocomplacencia. Fellini se cree que es Fellini y deja de mirar hacia el exterior para centrarse en su fascinante mundo interior, creando imágenes memorables pero olvidándose de las historias. Esta megalomanía ya queda patente en su siguiente película *Fellini 8½* (1963), un *ego trip* sobre un director en crisis de creatividad en la que reúne sus obsesiones (la sensualidad femenina, el mundo onírico y el cine como lo más grande de la vida) para filmar un autorretrato que no por casualidad ha influido a gran cantidad de autores en todo el mundo que no han dudado en repetir la jugada. Convertido en un mito del cine, en sus siguientes películas continuó con la exploración de su disparada imaginación, pero hay que reconocer que la mayoría de las veces son aburridas y que uno acaba exhausto ante tal despliegue de ocurrencias. La excepción sería *Amarcord* (1973), otra de sus indiscutibles obras maestras en la que recupera los recuerdos de su infancia para regalarnos una cinta —esta vez sí— sincera en la que, además, el espectador puede sentir que detrás de la cámara hay un ser humano y no solo un artista.

DESPUÉS DEL NEORREALISMO

Nuevas leyes restrictivas y el alejamiento del público provocaron que la producción de películas neorrealistas disminuyera drásticamente en poco tiempo. Ahora lo que triunfaba eran las películas de género con toques realistas, como las comedias de Luigi Zampa (*Vivir en paz*, de 1947), los dramas de Alberto Lattuada (*Ana*, de 1951) o las películas policiales como *En nombre de la ley* (1948), de Pietro Germi, una de las primeras cintas italianas que se atrevió a tratar del tema de la mafia desde un punto de vista crítico. La mezcla de neorrealismo y cine criminal también se encuentra en uno de los títulos más famosos de la época, *Arroz amargo* (1949), que contó con la explosiva presencia de Silvana Mangano y de un Vittorio Gassman que ya encarnaba el tipo de personaje por el que se haría famoso, el de buscavidas con encanto.

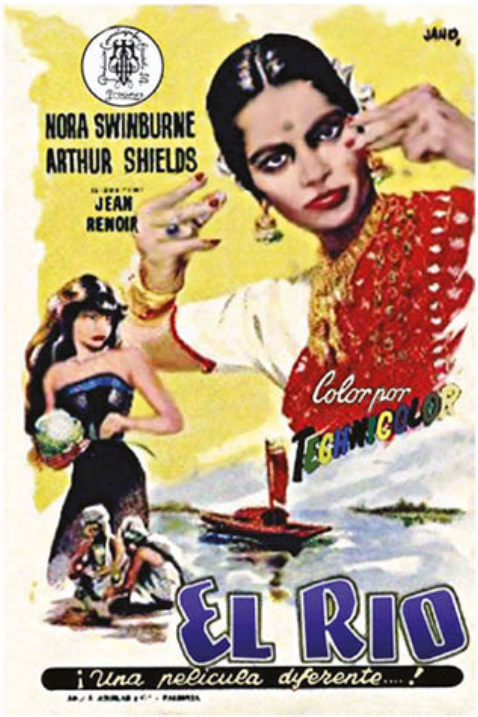
El género en el que mejores frutos daría la suma de detalles sociales y fórmula tradicional fue la comedia, que haría triunfar el cine italiano en todo el mundo. Sin ánimo de exhaustividad, cabría citar *Pan, amor y fantasía*, de Luigi Comencini (1953), primera parte de la popularísima trilogía sobre el carabinero Antonio Carotenuto, interpretado por Vittorio de Sica; *Poveri ma belli*, de Dino Risi (1957), un burbujeante paseo junto a la juventud romana; o *Rufufú*, de Mario Monicelli (1958), una parodia de las películas de atracos. Los tres directores dominarían la comedia italiana durante las siguientes décadas firmando obras memorables que, en muchas ocasiones, no se limitaban a ser meros (y valiosos) entretenimientos, sino que también contribuyeron a fijar la imagen del país. Algunos títulos que, más allá de etiquetas, son obras maestra perpetuas serían *La gran guerra* (1959), en la que Comencini mezcla la comedia de costumbres y el drama sin paliativos; *Todos a casa* (1960), una farsa sobre el final de la Segunda Guerra Mundial en la que Monicelli muestra todo su cariño hacia unos picarescos personajes; y *Una vida difícil* (1961), en la que Risi retrata la evolución de la sociedad italiana desde la guerra hasta el milagro económico de los sesenta. No por casualidad en todas ellas participó el genial actor Alberto Sordi, icono de la bonhomía y doblez italiana.

La contrapartida seria a este humor desenfadado sería Michelangelo Antonioni, el más brillante epígono del neorrealismo. Su primer largo fue *Crónica de un amor* (1950), en el que sobrevuela cierto espíritu neorrealista, pero lo cierto es que su estilo es muy diferente, ya que utilizó actores profesionales para retratar un drama burgués y además, en lugar de un sistema de filmación abrupto, se inclinó por tomas largas muy elaboradas. El siguiente gran logro del director llegaría en 1955 con *Las amigas*, en la que mostró un estilo refinado y una perspicacia psicológica (corriente behaviorista, es decir, la que intenta conocer al ser humano estudiando su conducta) característica de su cine. La primera etapa de la filmografía de Antonioni —en mi opinión, la mejor— se cierra con *El grito* (1957), una historia existencialista y desesperada en la que demuestra que las clases populares también lloran. Con el cambio de década, iniciaría una nueva fase todavía más introspectiva y personal que le llevaría a convertirse en uno de los directores más respetados del mundo. Su trilogía de la modernidad se inició con *La aventura* (1960), protagonizada por Monica

Vitti, cuyo hieratismo y misterio eran ideales para una historia abstracta a la que es inútil intentar encontrar una explicación racional. A partir de entonces, Antonioni llevó quizá demasiado lejos su tendencia a la abstracción centrándose en el que sería el tan popular concepto de la *incomunicabilidad*. El mejor ejemplo de este nuevo paso en la carrera del director fue *El desierto rojo* (1964), cuyo mayor mérito corresponde a Carlo Di Palma, pues, si el argumento es vago y al borde de lo paródico, visualmente tiene una fuerza subyugante.

EL CINE FRANCÉS DE POSGUERRA

Al mismo tiempo que el cine italiano estaba revolucionando las pantallas de todo el mundo con un nuevo concepto de realismo, en una Francia en reconstrucción se optó por un estilo mucho más convencional, conocido como *cinéma de qualité*, se trataba de académicos melodramas habitualmente basados en obras literarias de prestigio, tan sólidos formalmente como fríos. El máximo representante de este tipo de cine fue Jean Delannoy, con títulos como *La symphonie pastorale* (1946), sobre una novela de André Gide. El mismo tipo de cine fue desarrollado por Jacqueline Audry, quien había sido asistente de Delannoy y que se especializó en adaptaciones de Colette como *Gigi* (1949). El cine comercial francés también era capaz de ofrecer productos excelentes como *La travesía de París* (1956), cínico cuento filmado por Claude Autant-Lara sobre el mercado negro durante la ocupación nazi.



Cartel de la película *El río*

Si estos autores eran vistos como residuos del pasado, cineastas anquilosados que no tenían nada nuevo que ofrecer, otros clásicos todavía mantenían su estatus como referentes incontestables. Antes de regresar a casa, Jean Renoir dirigió en la India *El río* (1951), otra de sus obras maestras. Como dice Miguel Marías, quizá pueda haber alguna película igual de buena que esta, pero es imposible que la haya mejor. Ya de vuelta en Francia, Renoir no rebajaría el nivel y dirigió *La carroza de oro* (1952) —aunque no tenga ninguna relevancia, confesaré que es otra de mis películas favoritas—. Sin llegar a esta altura (ni tan siquiera Renoir era capaz de superarse siempre a sí mismo), sus siguientes títulos siguieron siendo alegres y muy personales donaciones a la humanidad, que es un poco mejor gracias a él.

Cartel de *Carta de una desconocida*

Max Ophüls también volvió a Francia tras la guerra, después de haber rodado en Estados Unidos nada menos que *Carta de una desconocida* (1948), la fascinante adaptación de la novela corta de Stefan Zweig, además de *Atrapados* y *Almas desnudas* (ambas de 1949), cintas de género negro en las que demostró ser un realizador superdotado que poseía el secreto de la puesta en escena y de la dirección de actores. Pese a sus cualidades, este buen hombre nunca llegó a triunfar en Hollywood y decidió regresar a Europa, donde firmaría cuatro obras maestras del tirón. La primera de ellas fue *La ronda* (1950), en la que se puede admirar la perfección de su estilo, con sus elegantes planos largos que no son una muestra de exhibicionismo, de un director que dice «mirad lo que puedo hacer», sino que se ajustan a la perfección al fondo de la historia. Estas dotes para la puesta en escena quedan más claras que nunca en su última película, *Lola Montes* (1955), nueva cumbre de la historia del cine; se trata de su única cinta rodada en color y es un prodigio narrativo en el que el exceso formal no oculta una historia íntima perfectamente construida.

Fallecido demasiado joven, Ophüls dejó inacabada *Los amantes de Montparnasse* (1958), biografía del pintor italiano Modigliani que concluyó Jacques Becker, lo que me da pie a hablar del siguiente gran director francés de estos años. Durante la guerra, ya había rodado muy estimables cintas, como *Goupi mains rouges* (1943), pero todavía adolecía de cierta constricción estética. Después de la liberación, supo ganarse él mismo la libertad y firmar obras como *Se escapó la suerte* (1947), una encantadora historia protagonizada por personajes populares que buscan una vida mejor y que, pese a todos los desaires del destino, logran alcanzarla. Con *París, bajos fondos* (1952), título clave del cine francés, protagonizada por Simone Signoret en uno de sus mejores papeles —y ya es decir—, alcanzó la plenitud de su capacidad como director. La última película de Becker fue quizá también la mejor, *La evasión* (1960). Basada en la novela de José Giovanni sobre la huida de un grupo de presos de una cárcel parisina, la mirada del director es tan precisa, tan atenta al menor de los detalles, que el espectador no puede apartar la mirada ni relajarse un solo segundo.

Otra gran película francesa sobre evasiones es *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), relato autobiográfico de Robert Bresson sobre su estancia en una prisión nazi durante la guerra. Austero y depurado hasta el punto de hacer del minimalismo un estilo sobrecargado, Bresson luchó durante toda su vida contra lo superfluo, contra lo peliculero de las películas. Decidido a llevar sus ideas hasta sus últimas consecuencias, lo que implicaba la utilización de actores no profesionales a los que imponía un estilo hierático, en *Diario de un cura de campaña* (1951) ya podemos observar las características que harían de su cine una experiencia que no admite comparación, incluido su profundo sentimiento religioso. *Pickpocket* (1959) sería su primera adaptación de Dostoievski, tan libre como las que le seguirían. Con *Crimen y castigo* como base, Bresson firmó una reflexión sobre la culpa y la redención en la que algunas escenas, como en las que el carterista lleva a cabo su trabajo con una profesionalidad digna de mejor causa, permanecen todavía como ejemplos de puro cine. *Al azar de Baltasar* (1966), protagonizada por un burro santo, podría competir con *Ladrón de bicicletas* por ser la película más triste jamás rodada. Dicho así, puede parecer una *boutade* u ocurrencia, pero lo cierto es que esta versión

de *El idiota* es capaz de conmover al espectador más recio. Todas las películas de Bresson son una experiencia exigente, pero, si uno se acerca a su cine con la mente abierta, dispuesto a descubrir nuevas maneras de retratar el mundo, puede hallar en él a un aliado perpetuo que le guíe por caminos apenas transitados.

Nuestros dos siguientes protagonistas se iniciaron en el cine de la mano con *Cuida tu izquierda* (1936), corto cómico dirigido por René Clément y protagonizado por Jacques Tati. Después de realizar algunos documentales durante la guerra, Clément triunfó con *La batalla del raíl* (1946), película sobre la resistencia, que era justo lo que los franceses necesitaban en ese momento. Pero su mejor película sería *Juegos prohibidos* (1952), una de las más afinadas ilustraciones sobre la infancia que se han visto en la pantalla.

Procedente del mundo de la revista, Jacques Tati pasó a la dirección casi por casualidad cuando su amigo Clément tuvo que abandonar la realización del corto *Escuela de carteros* (1947). Sin embargo, pronto se vio que esta casualidad tenía un sentido. Su primer largo, *Día de fiesta* (1949), es ya una divertida comedia rural filmada con personalidad y un envidiable sentido del ritmo. Su verdadero talento no se manifestaría hasta *Las vacaciones del señor Hulot* (1953), en la que presentó a su personaje más famoso, un despistado larguirucho que parece pasar por la vida sin enterarse, pero siempre repartiendo bondad. *Mi tío* (1958), su siguiente título, sería todavía mejor. Aparentemente una parodia de la vida moderna, se trata de una reivindicación de las gentes sencillas frente a la pretenciosidad social, en realidad es un perfecto mecanismo cómico en el que no se sabe qué asombra más si su talento para llevar las situaciones más ligeras hasta la máxima expresión del ingenio o su deslumbrante puesta en escena, de apariencia tan simple que puede parecer invisible, pero de una complejidad apabullante. Si *Mi tío* es su película más querida, la más admirada es *Playtime* (1967), un nuevo prodigio de composición, un circo de seis pistas en el que están sucediendo a la vez una cantidad inasumible de cosas, y Tati es capaz de presentarlas como lo más natural del mundo. La cinta fue un enorme fracaso y Tati ya no volvió a mostrarse a la misma altura que había demostrado. Pero pocos cineastas con una obra tan escasa pueden presumir de haber creado un mundo tan vasto.

De la misma manera que Tati representaba la cara más luminosa de Francia, Jean-Pierre Melville ofrecía su lado más oscuro. Devoto de la cultura norteamericana en un país siempre reticente a lo que venía del imperio y orgulloso derechista en un medio mayoritariamente tendente a la izquierda, consolidó el cine negro francés como un género con entidad propia. Su primera obra enteramente personal fue *Bob el jugador* (1956), la historia de un veterano atracador que planea su último y perfecto golpe. Aunque los tópicos del género abundaban en el argumento, el director sabía hacerlos suyos y ofrecer una película precisa y sin fisuras. Con *El confidente* (1963) firmaría una de sus mejores cintas mostrando un sentido de la puesta en escena a la altura de muy pocos, en la que cada objeto tiene un significado casi semiótico, en la que los *travellings* tienen la misma relevancia que la historia. La película también nos da una importante lección de vida: si dejas de mentir, estás muerto. Aunque, personalmente, creo que es su mayor logro, la que es considerada como la cima de su estilo es *El silencio de un hombre* (1967). Gracias en gran medida a la excelente fotografía de Henri Decaë, que sabía sobreponerse a ciertas limitaciones argumentales, Melville llevó al extremo su desprendimiento estilístico, yendo a la esencia de una historia en la que todo el mundo es malo y la traición es una forma de vida.

EL CINE BRITÁNICO DE POSGUERRA

El cine de calidad también tendría su cuota de pantalla en Inglaterra, país que, en realidad, es el que habitualmente se identifica con este tipo de películas literarias e históricas. El autor que mejor ejemplificó este estilo en los años de postguerra fue Anthony Asquith, que tiene entre sus películas más logradas *La versión Browning* (1951). Si estas películas solían retratar a la clase alta y sus elevadas preocupaciones, Muriel Box se ocupó de la gente común sin arrendarse ante los temas más controvertidos ni las críticas que recibió simplemente por ser mujer. Box, que además de una de las escasas cineastas de la época en el cine británico, también era autora de sus guiones, trató asuntos que iban desde el aborto a las enfermedades venéreas en cintas como *Too Young to Love* (1960).

El nombre que remite a lo más respetable de la tradición escénica británica es el de Laurence Olivier, actor clásico por antonomasia y mito del teatro nacional que también se atrevió a llevar a la pantalla su pasión por Shakespeare en tres películas que supusieron una nueva manera de adaptar sus dramas. Hoy, como el estilo de actuación cinematográfico de Olivier, *Enrique V* (1944), *Hamlet* (1948) y *Ricardo III* (1955) han quedado en cierta medida obsoletas, pero en su momento supusieron un verdadero paso adelante en la siempre complicada relación entre el cine y el teatro.

Junto a The Archers y London Films, la otra gran compañía británica de la época fue Ealing. Aunque más tarde sería famosa por sus comedias, en un principio también produjo cintas documentales y de propaganda bélica, e incluso, en 1945, distribuiría *Al morir la noche*, una película de episodios de horror que pervive como una de las cintas más logradas del género por su mezcla de inquietante terror sutil y de humor inteligente. Uno de los capítulos de la película estaba dirigidos por Charles Crichton, que fue uno de los mejores directores de comedia de Ealing con títulos como *Oro en barras* (1951) y que, muchos años más tarde, demostraría seguir en plena forma al firmar una de las comedias modernas más divertidas, *Un pez llamado Wanda* (1988). Otras cintas clásicas del estudio fueron *Ocho sentencias de muerte*, de Robert Hamer (1949), una perfecta muestra de humor negro, y *El quinteto de la muerte* (1955), en la que Peter Sellers se unía a Alec Guinness en una lección de vis cómica. Tanto *El quinteto* como *Whisky a gogó* (1949) y *El hombre vestido de blanco* (1951), otros de los títulos clásicos de Ealing, estuvieron dirigidas por Alexander Mackendrick, uno de los mayores realizadores del cine británico (aunque nacido en Boston), que, sin embargo, no siempre ha sido tan valorado como se merece. Tras su éxito en Inglaterra, viajó a Hollywood, donde firmó *Chantaje en Broadway* (1957), una extraordinaria cinta de ese subgénero que retrata las miserias de la prensa, y en la que sacó a Burt Lancaster y Tony Curtis dos de sus mejores interpretaciones. En 1965 dirigiría *Viento en las velas*, con la que también logró que Anthony Quinn diera una lección magistral de actuación en una emocionante y turbadora historia de aventuras.

Fotograma del tráiler de *El tercer hombre*

El otro gran director británico (y mundial) de la época fue Carol Reed, quien tras hacerse notar con títulos como *El ídolo caído* (1948), donde resaltaba su dominio del suspense, dio la campanada con *El tercer hombre* (1949), una de las mejores películas de la historia. Con un guion del excelso novelista Graham Greene, la pegadiza música de Anton Karas, una fotografía y un montaje que hicieron época y un reparto con Joseph Cotten, Alida Valli, Trevor Howard y Orson Welles (todos ellos perfectos en unos papeles para los que parecían haber nacido), Reed reflejó la Viena de postguerra con unos tonos expresionistas que hoy identifican la ciudad y la época mejor que ningún otro documento.

No puedo terminar este repaso al cine británico de los años cincuenta sin citar, aunque sea brevemente, a la productora Hammer, que conoció un gran éxito internacional al especializarse en el terror y que hizo reconocible su marca gracias a nuevas versiones de relatos clásicos en las que el buen oficio tras la cámara de Terence Fisher y las interpretaciones de actores tan sólidos como Christopher Lee o Peter Cushing tuvieron como resultado cintas tan estimables como *La maldición de Frankenstein* (1957) o *Drácula* (1958).

El cine español tras la Guerra Civil

En España, que no se había visto afectada por la Segunda Guerra Mundial, pero que todavía intentaba recuperarse de los estragos de su propia guerra, triunfaban las películas de exaltación nacional, como es el caso de *A mí la legión* (1942), que de tan misógina es homoerótica, y las históricas como *Locura de amor* (1948), dirigida por Juan de Orduña, uno de los grandes nombres de la industria nacional que también demostraría su buen ojo comercial con *El último cuplé* (1957), un descomunal éxito de taquilla que convertiría en estrella a Sara Montiel. El guion de *Locura de amor* estaba escrito por Carlos Blanco, derrotado por la guerra y uno de los autores más interesantes del cine español, aunque es poco recordado, pese a poder presumir de haber firmado los libretos de *Los ojos dejan huellas* (1952) y *Los peces rojos* (1955), películas en las que mezclaba el drama y la intriga con una modernidad a años luz de lo que se estilaba por entonces. La primera de ellas estaba dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, triunfador de la guerra y seguramente el director español más dotado de estos años, que además firmó una de las películas más queridas y admiradas del cine nacional, *Historias de la radio* (1955). Por su parte, *Los peces rojos* fue dirigida por José Antonio Nieves Conde, falangista convencido que, sin embargo, se las tuvo tiesas con el régimen a cuenta de *Surcos* (1951), el mejor ejemplo de cine neorrealista español, en el que reflejaba sin tapujos una sociedad que vivía en la miseria moral y material. Otro gran director del período fue Ladislao Vajda, itinerante realizador húngaro que, de haber trabajado en Hollywood, sin ninguna duda habría logrado inscribir su nombre entre los grandes del cine clásico, y que en España firmó tres importantes películas protagonizadas por el niño Pablito Calvo: la popularísima *Marcelino pan y vino* (1955), la extraordinaria *Mi tío Jacinto* (1956) y la producción italiana *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957).

Mención aparte merece Edgar Neville, que —en mi opinión— junto a Buñuel y Berlanga es el tercer gran director de la historia del cine español, amado por quien le conoce, pero que, por desgracia, no ha alcanzado la gloria que merece, quizá debido más a cuestiones políticas que cinematográficas. Tras su paso por Hollywood, donde trabajó como guionista, y después de dirigir algunas obras propagandísticas, demostró de

lo que era capaz con *La torre de los siete jorobados* (1944), que aparece como un ovni en el anquilosado cine español de la época. Su siguiente película, *La vida en un hilo* (1945), sería todavía mejor; una fantástica comedia romántica en la que contó con la deliciosa presencia de Conchita Montes, una inquieta y versátil artista que también se atrevió a adaptar la emblemática novela de Carmen Laforet *Nada*. Neville podía dirigir películas en las que mezclaba intrigas criminales muy bien forjadas con un sentido del humor puramente castizo (*Domingo de carnaval*, 1945), recreaciones históricas (*El marqués de Salamanca*, 1948) o cintas neorrealistas (*El último caballo*, 1950), y cerraría su brillante carrera con *Mi calle* (1960), quizá su película más personal, el perfecto broche de oro de una filmografía repleta de joyas a reivindicar.

La vida en un hilo

Si Neville supo adaptarse bien a las nuevas circunstancias, Luis García Berlanga tuvo que alistarse en la División Azul para limpiar su historial, aunque durante toda su vida se declararía un anarquista convencido. Tras pasar por la Escuela Oficial de Cine, escribió y dirigió junto a Juan Antonio Bardem *Esa pareja feliz* (1953), protagonizada por Fernando Fernán Gómez, quien ya se estaba convirtiendo en uno de los más grandes actores españoles, y Elvira Quintillá, con la que tenía una química que traspasaba la pantalla. La película supuso un soplo de aire fresco frente al habitualmente cerrado y polvoriento cine español de la época, pero no pudo estrenarse hasta después del éxito que tuvo el dúo con su siguiente producción,

Bienvenido, Míster Marshall (1953), título que hizo época al saber combinar el retrato de un país atrasado que ve cómo la modernidad pasa de largo con un estilo divertido y ágil. Ya en solitario, Bardem firmaría cintas tan notables como *Calle Mayor* (1956), adaptación de la obra de Arniches en la que transmitió toda la desolación de una ciudad de provincias habitada por cobardes e inútiles. Con *Nunca pasa nada* (1965), intentó introducir en España los nuevos aires que corrían en el cine internacional, aunque en su momento fracasó estrepitosamente y solo con el tiempo se empezó a valorar la que seguramente sea su película más lograda.

Berlanga inauguró la nueva década de la mejor manera posible con *Plácido* (1961), un oscuro cuento de navidad en el que ya utilizó sus característicos planos secuencia en los que multitud de personajes llevan simultáneamente diferentes conversaciones sin que el espectador pierda hilo. La película estaba coescrita por Rafael Azcona, quien había sido introducido en el mundo del cine por uno de los directores más singulares de estos años, el italiano Marco Ferreri, quien firmaría *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960), esperpénticos relatos en los que, bajo una capa de humor salvaje, se esconde la descripción de una sociedad sumida en la cutrez.

Berlanga y Azcona continuarían en estado de gracia con su obra maestra *El verdugo* (1963), una de las mejores películas del cine español, en la que, con un humor todavía más negro, contaban la historia de un aspirante a verdugo que se veía obligado a ejecutar su sentencia en contra de su voluntad. Como era de esperar, estos retratos siniestros de la sociedad española no fueron muy bien acogidos por las autoridades, y Berlanga tuvo que rodar su siguiente película, *La boutique* (1967), en Argentina, perdiendo gran parte de su agudeza en el viaje. Tras la muerte del dictador, gozaría de uno de sus mayores éxitos con *La escopeta nacional* (1978), una visión vitriólica de las castas tardofranquistas en la que no deja títere con cabeza y en la que lleva su maestría en los diálogos y la fluidez en los movimientos de cámara a una nueva dimensión.

Como decía un poco más arriba, Fernán Gómez se establecería a partir de los años cincuenta, y durante más de medio siglo de carrera, como uno de los mejores intérpretes españoles, pero, a la vez, también desarrollaría una importante filmografía como director. Que estaba más que capacitado para el oficio ya lo demostró en la simpática comedia *La vida por delante*

(1958) y su continuación, *La vida alrededor* (1959), en las que formaba pareja con la encantadora Analía Gadé y donde supo sacar todo el partido de un amplio reparto de secundarios. Mucho más oscura y deprimente es *El mundo sigue* (1963), un retrato feroz de una sociedad decrépita en la que apenas hay espacio para la esperanza, una de las mejores películas no solo del director, sino de todo el cine español. *El extraño viaje* (1964) es un ejemplar insólito en el cine nacional, basada en un carpetovetónico caso real y rodada con escasísimos medios, es una rara mezcla de comedia negrísima, retrato de costumbres y desconcertante relato criminal. Seguramente más por incomprensión que por subversión, la cinta fue censurada y tardó seis años en estrenarse, lo que no ha impedido que se haya convertido en una película de culto. Ya *El mundo sigue* había tenido enormes problemas tanto de producción como de distribución y casi nadie pudo verla, así que es normal que, en sus siguientes cintas, Fernán Gómez optara por un tipo de películas más o menos estimables, pero sin la audacia de estas dos. Tras la muerte de Franco, el director volvió a un cine más personal, que culminó en *El viaje a ninguna parte* (1986), tragicómico retrato de unos actores de la legua que son tratados con un enorme cariño.

EL NEORREALISMO EN ASIA

Como ya he apuntado en varias ocasiones, el neorrealismo dejó su influjo en películas de todo el mundo. Una de sus manifestaciones más sobresalientes tendría lugar en la India. La industria del subcontinente es conocida internacionalmente por sus musicales, y esta tradición se remonta a su primera película sonora, *Alam Ara*, de Ardeshir Irani (1931), que tuvo un éxito desbordante desde su estreno, pero que no fue nada comparado con la conmoción que causaría *El vagabundo* (1951), película en la que Raj Kapoor, director y protagonista, narraba la historia de amor entre un mendicante y una bella mujer de clase alta. Esta cinta, en la que se deja ver la huella neorrealista, es según algunas fuentes la película más vista de la historia. Mehboob Khan cosecharía una fama similar con *Mother India* (1957), considerada como la gran película nacional india y que, además, tuvo un enorme éxito en Oriente, África y la Unión Soviética.

Si Khan consiguió una gran repercusión en medio planeta, el otro medio se rindió ante Satyajit Ray. Perteneciente a una ilustre familia bengalí, Ray trabajó como asistente de Renoir durante el rodaje de *El río*. Este encuentro, unido a su visionado de *Ladrón de bicicletas*, le animó a la realización de su primera película, *Pather Panchali* (1955), inicio de su trilogía de Apu, completada por *Apajarito* (1956) y *Apur Sansar* (1959), en las que sigue los pasos de un niño bengalí en su proceso de maduración. Con estas películas, Ray dio muestra de una gran sensibilidad manifestada en un estilo naturalista, íntimo y cercano, lo que le situó como uno de los más importantes artistas de los que ha disfrutado el cine. El otro gran director bengalí de la época fue Bimal Roy, igualmente marcado por el neorrealismo, al que también añadió una notable politización en películas como *Do Bigha Zamin* (1953). Al igual que Ray y Roy, Ritwik Ghatak extrapoló el modelo neorrealista a la sociedad india en cintas como *Estrella nublada* (1960), primera parte de su trilogía de Calcuta, en la que también incluyó elementos mitológicos.

Una de las figuras más importantes entre los pioneros del cine chino fue la de Yuan Muzhi, un popularísimo actor (conocido como «el hombre de las mil caras»,), y director de *Malu tianshi* (1937), con la que se anticipó al neorrealismo en casi una década. Pero el papel más relevante de Muzhi le llegaría como director de la Comisión de cine, encargo de las nuevas autoridades comunistas para crear un verdadero cine nacional. Un ejemplo de este empeño fue *Yi jiang chun shui xiang dong liu*, de Zheng Junli y Cai Chusheng (1947), una epopeya de más de tres horas sobre la ocupación japonesa.

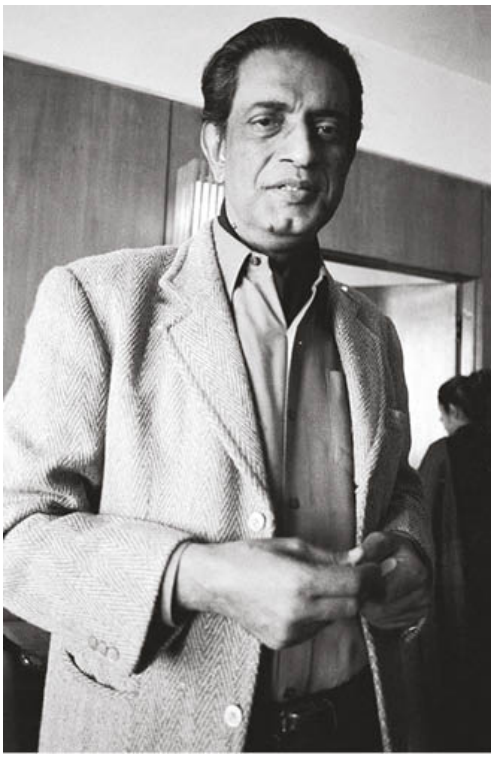


Foto de Satyajit Ray en Nueva York realizada por Dinu Alam Newyork

El centro dominante en la cinematografía árabe fue, sin duda, Egipto, donde destacó la productora Misr, especializada en melodramas y cuyas películas eran vistas desde el Atlántico hasta el Pérsico. Y si un nombre destaca por encima de todos, es el de Youssef Chahine, quien en 1958 marcó un hito con *Cairo Station*, un magnífico drama criminal que, una vez más con sus toques neorrealistas, retrataba a un grupo de trabajadores de la gran urbe egipcia, en los que se entremezclaban sus pasiones sentimentales y políticas.

EL CINE MEXICANO

Al otro lado del océano, las industrias nacionales también lo tenían difícil para sacudirse el dominio de las grandes potencias económicas y cinematográficas. Es lo que le pasó a México durante el período mudo, con un mercado copado por Hollywood y unas estrellas que, en cuanto despuntaban, emigraban al norte. Tal fue el destino de Ramón Novarro

(protagonista de *Ben-Hur*, *latin lover* y gran rival de Rodolfo Valentino), Dolores del Río (prima de Ramón y, al igual que él, convertida en una *sex symbol* del cine mudo) y Lupe Vélez (quien trabajó bajo las órdenes de Griffith, DeMille y William Wyler). El inicio de la considerada edad dorada del cine mexicano llegaría en 1936 con *Allá en el Rancho Grande*, musical dirigido por Fernando de Fuentes que pondría de moda en todo el mundo las rancheras. Otra cinta que disfrutaría de gran prestigio fue *Los de abajo* (1940), adaptación de Chano Urueta del clásico de la literatura nacional.

Pero la verdadera explosión del cine mexicano se produciría con la aparición de la figura torrencial de Emilio Fernández, un ser humano detestable que, en su larga carrera delictiva, hirió de bala a un pintor, disparó a varios periodistas en una fiesta al llevar demasiado lejos la disparidad de opiniones e incluso llegó a ingresar en prisión por asesinato. Dejando aparte su turbulenta vida personal, el Indio Fernández, como era conocido, fue el responsable de situar el cine mexicano en el mapa con películas como *María Candelaria* (1943), Palma de Oro en Cannes, en la que contó con su equipo habitual de brillantes colaboradores: el escritor Mauricio Magdaleno, el director de fotografía Gabriel Figueroa y los actores Dolores del Río y Pedro Armendáriz. Junto a otros nombres fundamentales del cine mexicano, entre los que destacan las actrices María Elena Marqués y María Félix, Fernández continuó triunfando con títulos como *La perla* (1945), sobre la novela corta del premio nobel John Steinbeck, o *Río Escondido* (1947). En ellas el director hizo gala de una fuerza visual acorde con su carácter impetuoso, firmando obras que conservan un ímpetu arrollador.

Póster de *Allá en el Rancho Grande*

Exiliado de España y expulsado de Estados Unidos por las malas artes de su antiguo amigo Dalí, Luis Buñuel encontró acogida en México, donde pudo desarrollar lo mejor de su larga carrera cinematográfica. Y eso que, al principio, las cosas no apuntaban bien y se tuvo que conformar con rodar comerciales cintas al servicio de las estrellas del momento, como Libertad Lamarque y Jorge Negrete en *Gran Casino* (1947). Las cosas cambiarían con *Los olvidados* (1950), que si en lugar de estar rodada en México D. F. lo estuviera en Roma, sería considerada una película neorrealista más, aunque, en este caso, no cabe hablar tanto de influencias como de confluencias, y el particular estilo de Buñuel se manifiesta claramente en algunas escenas oníricas. La película le valió el premio al mejor director en Cannes y un redescubrimiento crítico.

En la siguiente década, Buñuel tuvo que apañarse con presupuestos limitados, actores en muchas ocasiones de segunda categoría y argumentos no siempre de su gusto. El prestigio le llegaría tras su retorno a Francia, donde, con más medios económicos y técnicos, recuperaría su estilo más surrealista, pero vista su filmografía con perspectiva y en conjunto, lo cierto

es que su años dorados fueron los que pasó en México, cuando nos legó títulos como *Él* (1953), sardónico estudio sobre los celos, *Ensayo de un crimen* (1955), una nueva muestra de lo bien que se combinan el humor y la muerte en la mente de Buñuel, o *El ángel exterminador* (1962), una de sus mejores películas, que es críptica para algunos y una tomadura de pelo para otros, pero en cualquier caso, tan inquietante como divertida. Gracias al reconocimiento internacional que logró con estas y otras películas, Buñuel pudo iniciar una carrera más allá de las fronteras de México y regresar a España para rodar *Viridiana* (1961), una de las más importantes películas de la historia del cine nacional y, por supuesto, prohibida por el régimen franquista, en la que retrató con su habitual retranca a una familia de pervertidos y decadentes (o así los vería la oficialidad) sin disimular demasiado su anticlericalismo ni su escepticismo ante las buenas almas.

El cine en Argentina y Brasil

El otro gran centro de producción cinematográfica de Latinoamérica fue Argentina, cuya industria ayudó a forjar José Agustín Ferreyra, gran figura del cine mudo que retrató a las clases populares de Buenos Aires y que dirigió el primer largo sonoro argentino, *Muñequitas porteñas* (1931). Su discípulo más destacado fue Mario Soffici, quien dominó las pantallas argentinas de los años treinta con películas como *Prisioneros de la tierra* (1939) y que dirigiría a Eva Duarte en su única participación en el cine con *La cabalgata del circo* (1945). Durante los años de la Segunda Guerra Mundial, el cine nacional entró en declive y solo destacaron algunos títulos como *La guerra gaucha* (1942), de Lucas Demare, y *La dama duende* (1945), de Luis Saslavsky. Un nombre peculiar en la historia del cine argentino es el de Hugo Fregonese, quien en 1945 codirigió junto a Demare *Pampa bárbara* (1945) y que desarrollaría una importante carrera en Hollywood con títulos como el *thriller Martes negro* (1954), protagonizado por Edward G. Robinson. Con el gobierno del general Perón proliferaron

las producciones folclóricas, aunque la mejor cinta de la época fue *Las aguas bajan turbias* (1952), película de tintes sociales de Hugo del Carril. También poseedor de una marcada personalidad fue Leopoldo Torre Nilsson, quien, con *Fin de fiesta* (1960) abrió el camino al nuevo cine argentino.

El gran pionero del cine brasileño fue Humberto Mauro, director de más de doscientas películas caracterizadas por ocuparse siempre de temas puramente nacionales; entre ellas, la más famosa es *Ganga Bruta* (1933). Afectada por las circunstancias internacionales, el resurgir de la cinematografía brasileña en los años cincuenta estuvo marcado por la figura de Alberto Cavalcanti, quien por sí mismo encarna gran parte de la historia del cine internacional desde sus inicios hasta los años ochenta. Nacido en Río de Janeiro en 1897 (es decir, prácticamente contemporáneo del cinematógrafo), en 1920 emigró a Francia para trabajar con Marcel L'Herbier, fascinado por sus films artísticos. Tras colaborar con Ruttmann en la realización de *Berlín, sinfonía de una ciudad*, fue contratado por la Paramount, pero la abandonó por discrepancias artísticas. En 1933 viajó a Inglaterra, donde, bajo el tutelaje de Grierson, dirigió algunos importantes documentales, para pasarse en 1940 a la Ealing, donde firmó varios films de propaganda. En 1950 regresó a Brasil y se encargó de producir la reivindicativa *Cangaçeiro* (1953), de Lima Barreto. Ese mismo año, se ocupó de dirigir *O Canto do Mar*, en la que mantenía vivo su interés por mostrar la sociedad sin maquillaje. Acusado de comunista, tuvo que abandonar el país, aunque no el cine, y continuó su trabajo en diferentes lugares alrededor del mundo. Su relevo como figura central del cine nacional lo tomaría Nelson Pereira dos Santos, quien con *Rio, 40 Graus* (1955) llevó el neorrealismo a su país y dio inicio al *cinema novo*, corriente renovadora del cine brasileño.

EL CINE NEGRO

Hollywood sufrió en los años cincuenta una fuerte crisis comercial cuyos motivos son variados. El *boom* económico había propiciado el aumento de la clase media, que se había ido a vivir a las afueras, donde no había cines, y el hecho de tener que ir a la ciudad para ver una película era todo un engorro. Además, incluso antes de la popularización de la televisión, otros pasatiempos, como la jardinería, la caza, la pesca o los viajes, empezaban a ser una dura competencia para el cine. Para recuperar al público, además de la cada vez más hegemónica utilización del color, que seguía conviviendo con las cintas en blanco y negro, la industria probó con las innovaciones más diversas, que convertían al espectador en parte del espectáculo: el Cinerama, pantallas gigantes que mostraban documentales exóticos y emocionantes; las tres dimensiones, técnica que se utilizó en películas como *Los crímenes del museo de cera* (1953), pero que, al igual que pasó con su renacer en los años 2000, tendría una vida limitada; o el Cinemascope, que ensanchaba la pantalla y dejaba en ridículo a la televisión, y que desde mediados de los cincuenta se convirtió en estándar para las grandes producciones.

Los géneros tradicionales también tuvieron que adaptarse a los nuevos tiempos, y si hay un tipo de películas que definen la época, son las que conformaron la edad dorada del cine negro. Al contrario que sus antecesoras del cine criminal, ahora los argumentos son más complejos y las mujeres dejan de ser personajes secundarios para cobrar protagonismo. Además de reflejar la sociedad en su vertiente menos agradable, con una pátina de desencanto provocada por los estragos de la guerra, los directores también se ocupan de retratar personajes psicológicamente ricos. El inicio de esta nueva tendencia se suele atribuir a *El halcón maltés* (1941), película de John Huston en la que ya aparecen todos los ingredientes característicos del género: el detective cínico pero con una moral insobornable; la *femme fatal* que seduce, traiciona y es castigada; los personajes secundarios que dan profundidad y color; el argumento enrevesado al que es casi imposible encontrar coherencia, etc. *El halcón maltés* ha mantenido su estatus referencial, pero, cinematográficamente, es mucho mejor *La jungla de asfalto* (1950), con la que Huston sentaría las bases del cine de atracos gracias a un guion férreo, a unas interpretaciones matizadas y a una puesta en escena que no deja nada al azar.

Pero Huston, una de las personalidades más atractivas de Hollywood, no se limitó a crear un nuevo estilo, sino que hizo incursiones en los géneros más variados. Cierto es que también tiene películas muy malas, impropias de un director de su nivel, pero mejor quedémonos con títulos como *El tesoro de Sierra Madre* (1948), en la que regaló un estupendo papel a su padre, Walter Huston; *Fat City* (1972), una de las cintas más honradas y pesimistas sobre el mundo del boxeo; *El hombre que pudo reinar* (1975), genial película de aventuras basada en el relato de Kipling que cuenta con Michael Caine y Sean Connery en todo su esplendor; o *Dublineses* (1987), esta vez basada en un cuento de Joyce, que rodó pegado a una bombona de oxígeno y que da un nuevo sentido a la expresión «testamento cinematográfico». Se trata de una película de una profundidad y una belleza pocas veces alcanzada.

La industria se había llenado de exiliados europeos que enriquecieron su producción trayendo consigo una herencia cultural y nuevas técnicas que llevaron el cine americano a una nueva dimensión. Muchos de estos expatriados se especializaron en el género negro, como es el caso de Fritz Lang. Con un estilo esencialista, unos movimientos de cámara funcionales, una construcción de espacios cerrados y una exigencia de interpretaciones contenidas, encadenó una sucesión de títulos de apariencia glacial, pero que remueven la conciencia del espectador. *Los sobornados* (1953) es una obra maestra absoluta, un relato sobre la sempiterna lucha entre el bien y el mal en la que los límites acaban por cruzarse y las certezas se difuminan. Pese a haber firmado una serie de películas inmortales cuya reputación sigue creciendo con el tiempo, Lang ya no se sentía cómodo en Hollywood ni la industria le agradeció nunca los servicios prestados, así que decidió volver a Alemania y divertirse con ese festín para los sentidos que es el díptico formado por *El tigre de Esnapur* y *La tumba india* (1959).

También austriaco y exiliado, Billy Wilder quizá sea más recordado por sus comedias, de las que hablaré en un momento, pero no debemos olvidar que fue uno de los grandes forjadores del cine negro americano. Tan importante para comprender la evolución del género como *El halcón maltés* es *Perdición* (1944), basada en la novela de James M. Cain —esta vez sí acreditado— y con guion de Raymond Chandler, el otro gigante de la literatura *noir*. Introducido por una voz en *off* que relata la historia en

flashbacks, el espectador queda desde el principio absorbido por una historia fascinante en la que unos amantes, los insuperables Barbara Stanwyck y Frederick MacMurray, planean el asesinato del marido de ella para cobrar el seguro. Todo muy visto, se dirá hoy, pero la calidad de los diálogos y la fineza de la puesta en escena hacen de *Perdición* una experiencia única. *El crepúsculo de los dioses* (1950) se aparta en gran medida del género tal y como lo entendemos, pero tiene suficientes puntos en común para enmarcarlo en esta tradición. Esta vez ayudado en el guion por Charles Brackett, Wilder realizó un dibujo inmisericorde de Hollywood en el que un trepa de capa caída, encarnado con gran variedad de matices por William Holden, intenta camelarse a una estrella del mudo encerrada en su mundo de fantasía, la inmortal Norma Desmond, interpretada por Gloria Swanson.

Escena de *El crepúsculo de los dioses*

Y vamos ahora con otro austriaco genial, el irascible Otto Preminger, a quien Wilder, con su sorna habitual, dio el papel de jefe del campo de prisioneros nazi en *Traidor en el infierno* (1953). Preminger era tan tiránico y malencarado que, cuando Joseph L. Mankiewicz quiso sacar de Linda Darnell una expresión de profundo disgusto en *Carta a tres esposas* (1949), solo tuvo que ponerle enfrente una foto del director. Discípulo de Lubitsch, Preminger, sin embargo, se mostraría mucho más oscuro que el maestro ya desde *Laura* (1944), otra de las cumbres del género. También con la voz en *off* y el uso de *flashbacks* como marcas de identidad, una primorosa fotografía de Joseph LaShelle y una evocadora música de David Raksin, la

película cuenta con una Gene Tierney arrebatadora que guía una historia en la que el elemento onírico juega un papel determinante. El director continuaría legando títulos imprescindibles como *Anatomía de un asesinato* (1959), que marcaría el camino que debían seguir las películas sobre juicios y que supone la mejor muestra de su dominio de la ambigüedad.

Escena de *Laura* en la que comparten plano sus protagonistas Dana Andrews y Gene Tierney

Quizá sea un buen momento para hablar de Ida Lupino, actriz de carácter (en el doble sentido) y una de las pocas mujeres que pudo desarrollar una carrera como directora en estos años. Perteneciente a una ilustre familia de actores que se remonta al siglo XVII, demostró ser una intérprete talentosa y muy moderna. Entre las películas criminales que protagonizó, cabría citar *El último refugio* o *La casa en la sombra* (1951), en la que se encargó de parte de la realización debido a los problemas de salud de su director nominal, Nicholas Ray. El oficio de realización le parecía más divertido que el de actriz y fundó la compañía The Filmakers, con la que produjo algunas películas de bajo presupuesto que trataban diversos temas de tinte social. Se

trata de cintas no solo curiosas, sino muy logradas, pero su gran título es *El autoestopista* (1953), una desasosegante historia que mezcla intriga y terror y que la convirtió en la primera mujer en dirigir un *noir*. Desgraciadamente, Lupino no lo tuvo fácil para continuar su carrera y, a la larga, tendría que conformarse con dirigir algunas series de televisión.

Robert Siodmak también terminó sus días trabajando para la pequeña pantalla, pero antes pudo completar una formidable filmografía en la que destacan películas de intriga como *Forajidos* (1946), basada en un relato —muy corto— de Hemingway al que dotaría de una ambientación y una exquisitez narrativa que iban mucho más allá de la pieza en que se inspiraba. Además, la cinta supuso el debut de Burt Lancaster y puso en órbita a Ava Gardner, una de las figuras más subyugantes de la historia del cine. Siodmak y Lancaster volverían a coincidir en otro título imprescindible, *El abrazo de la muerte* (1949), esta vez dentro del género de atracos, en la que demostró algo más que solvencia y auténtico talento para el desarrollo de historias criminales.

Un caso excepcional en la historia del *noir* es *Gilda* (1946). Ni Charles Vidor pasa de ser un director del montón ni Glenn Ford y Rita Hayworth eran algo más que caras bonitas ni Marion Parsonnet escribió algo más que merezca la pena ser recordado, y sin embargo la película es absolutamente memorable. Nada de fortuito hay en *Retorno al pasado* (1947), con la que Jacques Tourneur llevó el género a su punto de máxima complejidad a través de una historia contada, una vez más, con *flashbacks*, en la que la narración se va haciendo cada vez más inescrutable, en la que los personajes hablan como solo se habla en las películas negras y en la que la atmósfera lo es todo: la quintaesencia del género.

Junto a estos grandes títulos, el género policíaco también se vio nutrido por una gran cantidad de series B, de muy variable calidad. Entre los clásicos indiscutibles se encuentra *Detour* (1945), nueva demostración de Edgar G. Ulmer de lo que se podía hacer sin apenas presupuesto. Se trata de una de las películas más pesimistas que se hayan rodado, con un pobre protagonista al que todo le sale mal y que da juego a Ulmer para dar una lección de estilo. Otro referente de la serie B es *El demonio de las armas*

(1950), película de Joseph H. Lewis basada en la historia de Bonnie y Clyde que es todo elegancia, como el plano secuencia del atraco a un banco visto desde el coche que espera para la huida. Lewis revalidó su condición de gran estilista con *Agente especial* (1955), fabulosa historia de intriga policíaca.

Un director que infundió nuevos bríos al género fue Jules Dassin con *La ciudad desnuda* (1948), en la que fotografió Nueva York como nadie hasta entonces había hecho, con una pureza documental que le dotaba de una inusitada verdad. Acusado de comunista, Dassin se exilió en Europa, donde desarrollaría una cosmopolita carrera iniciada por *Noche en la ciudad* (1950), en la que filmó Londres como había hecho con Nueva York y que supone uno de los grandes títulos de todo el *noir*. En él recrea un ambiente turbio y desasosegante, repleto de personajes memorables y en los que destacaban las interpretaciones de Richard Widmark y Gene Tierney en dos de los mejores papeles de sus excelsas carreras.

LA EDAD DORADA DEL CINE DEL OESTE

Y ahora pasemos a otro género que viviría sus días más gloriosos en estos años, el wéstern. Un género que, pese a lo que puedan pensar los profanos, es tan rico y diverso que, en realidad, se podría dividir en múltiples categorías, y en el que caben cintas tan diferentes como *Incidente en Ox-Bow* (1943), película de denuncia social de William Wellman; *Duelo al sol* (1946), firmada por King Vidor, pero en la que colaboraron otros siete realizadores, y que es un intento de David O. Selznick por repetir el éxito de *Lo que el viento se llevó*, acercándose al melodrama; *Raíces profundas* (1953), con la que George Stevens estableció la figura del forastero que llega a un lugar donde hay un conflicto, lo soluciona y se marcha de nuevo camino del horizonte, o *El tren de las 3:10* (1957), en la que Delmer Daves introdujo elementos del *thriller*.

Gran parte de la responsabilidad del esplendor del género se debe a John Ford, quien después de rodar *La diligencia* estuvo ocupado en otros asuntos, como ayudar a ganar una guerra, y hasta 1946 no firmó su siguiente película del Oeste, *Pasión de los fuertes*, revisión de la figura de Wyatt Earp, un wéstern romántico en el que no solo disfrutamos de una gran actuación de Henry Fonda —lo cual no tiene mucho mérito—, sino en el que incluso Victor Mature está convincente. Y para valorar este logro recordemos que, según la leyenda, cuando en el Ritz de Madrid le prohibieron la entrada porque no admitían actores, Mature mostró una carpeta repleta de críticas que aseguraban que él no lo era. Con *Fort Apache* (1948) el realizador inició su trilogía de la caballería, su homenaje a un cuerpo por el que sentía devoción. Sin embargo, su admiración no esconde unos tonos oscuros y un desencanto marcado por sus años bélicos, lo cual se manifiesta en el torturado personaje interpretado por Fonda. El siguiente título de la serie fue *La legión invencible* (1949), que contiene algunas de las imágenes más poderosas de Monument Valley, el espectacular paisaje que Ford contribuiría a hacer mítico. La trilogía se cierra con *Río Grande* (1950), en la que unió por primera vez a John Wayne y Maureen O'Hara. Ambos actores repetirían, ya fuera del género, en *El hombre tranquilo* (1952), otra de las obras maestras indiscutibles del realizador, divertida hasta morirse de risa, romántica hasta poner los pelos de punta y evocadora como un poema de Yeats.

El hombre tranquilo

Convertido en un gran clásico en vida, en 1956 Ford dirigió la que es considerada no solo la mejor película del Oeste de la historia, sino una de las mejores películas de todos los tiempos, *Centauros del desierto*. La búsqueda de una niña secuestrada por los indios le sirve a Ford para centrarse en unos personajes marcados por la obsesión, el odio y las ansias de venganza. Pero no todo es rencor, también hay espacio para la sutileza y el amor. En un momento de gracia casi sin parangón en los anales cinematográficos, el director continuó poblando su filmografía de obras maestras del género como *Dos cabalgan juntos* (1961) y en 1962 llegó *El hombre que mató a Liberty Valance*. No hay testimonio de la honradez, de la dignidad, del sentido de lo que hay que hacer como el que se articula en esta película. La historia de Estados Unidos —en realidad, como la de cualquier país— está repleta de episodios oscuros, de muchas cosas de las que avergonzarse, pero *El hombre que mató a Liberty Valance* es el testimonio definitivo de lo mejor que este país ha aportado al mundo.

Si Ford era un personaje respetado y admirado, siendo el único director con cuatro Óscars en su haber, Howard Hawks tardó mucho en alcanzar el estatus de gloria cinematográfica. De hecho, era visto como un buen artesano que cumplía con su oficio, pero poco más. Repasando su filmografía, que cuenta con obras maestras en todos los géneros, hoy en día, esta apreciación está entre lo ridículo y lo ofensivo. Centrándonos solo en sus películas del Oeste, vemos que Hawks fue el director nada menos que de *Río Rojo* (1948), en la que, junto al sentido de la aventura inherente al género, disfrutamos de un incisivo análisis de personajes, y de su trilogía formada por *Río Bravo* (1959), *El Dorado* (1967) y *Río Lobo* (1970), merecedoras de estar en cualquier clasificación de los mejores wésterns de la historia. Para la primera contó con el guion de Leigh Brackett, una escritora que, igual que él, le daba a todos los palos y que firmó libretos para películas tan diferentes como el *noir El sueño eterno*, la cinta de aventuras *¡Hatari!* y la *space opera El imperio contraataca*. Al contrario que las películas de Ford, *Río Bravo* y sus continuaciones se sitúan en espacios cerrados, a menudo claustrofóbicos. De nuevo con el sentido del deber y la dignidad como motores de la acción, el director supo aprovecharse de las diferentes características de Wayne, Dean Martin y Angie Dickinson para rodar un wéstern que une tradición y modernidad a partes iguales.

Cartel de *Centauros del desierto*

Un realizador que llevó las películas del Oeste a un territorio todavía inexplorado fue Anthony Mann, quien, en una serie de películas protagonizadas por James Stewart y habitualmente con guion de Borden Chase, dotó al género de una profundidad psicológica y de una imaginería totalmente renovadora. El genial trío comenzó su colaboración con *Winchester 73* (1950), todavía en blanco y negro, en la que ya dieron muestra de lo bien que trabajaban juntos. *Horizontes lejanos* (1952) supuso un gran paso adelante en su exploración de personajes atormentados, de una complejidad que hasta entonces había parecido ajena a las películas de vaqueros, y en el retrato de paisajes cuya función va más allá de mostrar bonitas postales. Dominador del Technicolor y del CinemaScope como pocos directores pueden presumir, Mann supo mezclar épica con intimismo en sus proporciones justas en la magistral *Tierras lejanas* (1954) o en *El hombre de Laramie* (1955), otro deslumbrante ejercicio de estilo.

Menos conocido, pero igualmente sólido, fue el trío formado por el director Budd Boetticher, el guionista Burt Kennedy y el actor Randolph Scott, que colaborarían en siete wésterns que van a la esencia del género. Con unos presupuestos limitados, unas historias de apariencia sencilla y un estilo seco pero contundente, los tres se unieron para dar forma a películas que unían la robustez de la puesta en escena con la austeridad temática; es como si el espíritu del vaquero duro que no está para tonterías se hubiera transformado en celuloide. Entre sus títulos más destacados se encuentran las nada menos que perfectas *Los cautivos* y *Cita en Sundown* (ambas de 1957) o *Estación comanche* (1960).

ESPLENDOR DEL MUSICAL

Dentro del género musical, a mediados de los cuarenta ya empezó a sobresalir el nombre de Vincente Minnelli, dueño de un estilo brillante que tenía el don de contagiar alegría. *Cita en St. Louis* (1944) es la primera muestra de lo que podía hacer; en ella combinaba una historia sentimental, una comedia simpática y excelentes números musicales, todo ello con una estética preciosa. Convertido en el director estrella de la MGM y asociado al visionario productor Arthur Freed, Minnelli pudo llevar a la pantalla fantasías que, sobre el papel, parecen disparates caprichosos, pero que se transforman en mágicos cuentos de los que el espectador no quiere despertarse. Citemos *Un americano en París* (1951), para la que contó con la extraordinaria melodía y letras de George e Ira Gershwin y en la que se permitió el lujo de colar un *ballet* de diecisiete minutos, o *Melodías de Broadway 1955* (1953), generalmente considerada su mejor película, para la que aportaron su gracia el mítico Fred Astaire y la esplendorosa Cyd Charisse.

La estrella indiscutible del musical de los años cincuenta fue Gene Kelly. Su ascenso al estrellato le llegó con *Levando anclas* (1945), de George Sidney, en la que compartía reparto con Frank Sinatra y donde bailó con una enorme soltura junto a dibujos animados. Un momento clave en su carrera llegó con *Un día en Nueva York* (1949), codirigida por él mismo y Stanley Donen, para la que utilizaron escenarios reales. La película fue un

fracaso, pero afortunadamente la pareja decidió volver a intentarlo y el resultado fue *Cantando bajo la lluvia* (1952), que sobrepasa los límites del género para erigirse en uno de los grandes títulos de la historia del cine. Esta cinta sería la cumbre de la carrera de Donen, pero ni mucho menos un espejismo. Estamos hablando del hombre que dirigió *Siete novias para siete hermanos* (1954), otro euforizante musical lleno de colorido y buen humor, y *Una cara con ángel* (1957), en la que repetía con el incombustible Fred Astaire, con quien ya había coincidido en su primera película, *Bodas reales* (1951); en esta ocasión, lo unió a la siempre encantadora Audrey Hepburn en una historia que mezclaba el mundo distinguido de la moda con la filosofía existencialista parisina.

Cartel de *Cantando bajo la lluvia*

LA CIENCIA FICCIÓN

Al igual que le pasaría al wéstern, a partir de los sesenta el género musical entró en declive como tal y, pese a contar con puntuales éxitos, como es el caso de *West Side Story* (1961) y *Sonrisas y lágrimas* (1965), nunca volvió a recuperar su antiguo esplendor. Y qué casualidad que el director de ambas, Robert Wise, nos dé pie a hablar del siguiente género, la ciencia ficción. Porque, antes de convertirse en el elegido para realizar las cintas más caras y ambiciosas de su época y de llevarse un montón de Óscar, Wise se había forjado en películas de poco presupuesto, habitualmente de terror (*El ladrón de cuerpos*, 1945), para, en 1951, firmar uno de los clásicos de la ciencia ficción, *Ultimátum a la Tierra*, título que, tras su capa de fantasía, es un perfecto retrato de los miedos de su época.

Otro director que supo utilizar los temores que planeaban sobre la aparentemente tranquila sociedad americana de los consumistas años cincuenta fue Jack Arnold, un director enormemente talentoso que se tuvo que conformar con dirigir películas de un género tan poco valorado como el de la ciencia ficción, lo cual no le impidió realizar films tan estimulantes como *La mujer y el monstruo* (1954), puro *pulp* elevado a la categoría de amor loco, o su obra maestra *El increíble hombre menguante* (1957), con guion del gran Richard Matheson, y que, bajo la apariencia de la absurda historia de un hombre que se va encogiendo hasta desaparecer, esconde una reflexión metafísica muy interesante. La película que quizá encierra la visión más turbadora de la época es *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), del maestro Don Siegel, que se puede leer como una película anticomunista o como una denuncia de la caza de brujas. Pero, en realidad, el mensaje político es secundario, lo que permanece es la capacidad de Siegel para atrapar al espectador y provocarle un desasosiego que perdura mucho después de que la película haya terminado.

LA COMEDIA NORTEAMERICANA

Frente a estas películas que trataban de reflejar el terror cotidiano mediante parábolas, la comedia americana de los años cincuenta se ensimismó cada vez más y perdió su poder transgresor para convertirse en un cómodo pasatiempo. Las cintas más exitosas del período fueron las que reunían a dúos cómicos y en las que se buscaba la gracia mediante el contraste. La tradición se inició con la serie *Ruta a…* del cantante Bing Crosby y el cómico Bob Hope. Algunas de las películas de la saga, como *Ruta a Utopia* (1946), de Hal Walker, son, de hecho, excelentes comedias, llenas de guiños metacinematográficos, pero el género fue degenerando, como se ve —si es que hoy se pueden seguir viendo— en las películas de Abbott y Costello. Muy apreciadas en su época fueron las cintas protagonizadas por Dean Martin y Jerry Lewis, quienes tomaron el relevo de Crosby y Hope en varios títulos que conocieron un éxito descomunal. Sobre Lewis no hay medias tintas; o lo amas o lo odias. El hecho de que fuera un héroe cómico para los franceses ya lo dice todo.

Cartel de *Desayuno con diamantes*

Por suerte, algunos directores salvaron el honor de la comedia americana. Uno de estos realizadores que se elevaron por encima de los tópicos y de las fórmulas autorrepetitivas fue Blake Edwards. Todavía hoy en día, *Desayuno con diamantes* (1961) sigue siendo un icono de la moda, y no solo por la irresistible presencia de Audrey Hepburn en uno de sus papeles más recordados, sino también por la habilidad del director para recrear un lugar, Nueva York, y una época, los inicios de la década de los sesenta, con un ojo maestro para captar, o quizá inventar, su estética definitoria. El año 1963 sería clave en la carrera del realizador, pues fue entonces cuando se estrenó *La pantera rosa*, primera cinta de una de las series más aclamadas de la historia de la comedia, que convirtió en mito a Peter Sellers y en inmortal a su inspector Clouseau. La pareja volvería a repetir en *El guateque* (1968), una hilarante producción con lo mejor del cine mudo y de Tati, y en un montón de entregas de la pantera rosa, cada vez menos divertidas. Pero Edwards supo escapar de este encasillamiento y se renovó totalmente con *10, la mujer perfecta* (1979) que en su momento supuso toda una renovación de la comedia norteamericana, más libre y sexy, en la que Julie Andrews también dio un nuevo impulso a su carrera. El matrimonio volvería a repetir en *¿Víctor o Victoria?* (1982), que, frente a otras de sus cintas un poco datadas, sigue manteniendo toda su vigencia gracias a la perfección de un guion y una puesta en escena con hechuras clásicas.

Póster de *Un extraño en mi vida*

Antes de conocer a Andrews, Edwards tuvo otro matrimonio artístico de excelentes resultados. Se trata del que formó con Richard Quine, con quien escribió una serie de televisión y siete largometrajes. Quine fue un director sencillo pero siempre efectivo, con una cantidad de grandes títulos que haría envidiar a la mayoría de sus coetáneos, a quien por alguna razón la historia del cine ha solido maltratar. Pero no aquí. Porque este desdén es incomprensible si se ve, por ejemplo, *Me enamoré de una bruja* (1958), en la que reunió a Kim Novak y James Stewart en una película totalmente opuesta a *Vértigo*. Sería interesante comparar el modo de retratar a Novak de Hitchcock y Quine. Mientras el primero es morboso, cruel y despiadado, Quine, que estaba enamorado de la actriz, la muestra con una adoración, una devoción, que se transmite de manera nítida. Pero Quine no solo fue un gran director de comedia, sino que también firmó magistrales cintas de intriga y melodramas. *Un extraño en mi vida* (1960), la historia de un amor condenado, no suele aparecer en ninguna lista de las mejores películas de Hollywood y, sin embargo, es una de sus obras cumbres.

Cartel de *El apartamento* de Billy Wilder

Otro director que supo moverse con soltura en los más diversos géneros fue Billy Wilder, al que ya hemos visto firmar títulos clásicos del cine negro, pero que fue en la comedia donde obtuvo sus mayores éxitos. Gracias a *Con faldas y a lo loco* (1959), alcanzó el estatus de gran referente del humor a través de un guion coescrito con su gran aliado I. A. L. Diamond en el que se encuentran algunas de las frases más populares de toda la historia del cine. Con una Marilyn Monroe convertida en la mayor estrella del mundo y Jack Lemmon en un actor con una vis cómica insuperable, el director parecía haber llegado a la cumbre. Y, sin embargo, su siguiente película sería todavía mejor. *El apartamento* (1960) es, sin ninguna duda, una de las mejores películas de todos los tiempos y de todos los lugares. Después de haberla visto una y otra vez se puede hacer el experimento de empezar desde su genial desenlace e ir retrocediendo en busca de una escena donde cortar; de un momento en el que, bueno, aquí hay un pequeño bajón, esto se podría saltar... Es imposible, se volvería otra vez al principio.

ALFRED HITCHCOCK

Alfred Hitchcock es universalmente conocido como el maestro del suspense, pero, en realidad, es un género en sí mismo. Si con anterioridad ya había dado muestras de su fineza en la puesta en escena, en los años cincuenta, se elevaría a la categoría de genio con una serie de obras maestras a la que quizá solo John Ford podría hacer sombra. *La ventana indiscreta* (1954) es un prodigio de principio a fin, mientras que *Vértigo* (1958) últimamente encabeza todas las listas como mejor película de la historia. En realidad, su mejor película suele ser casualmente la última que has visto, pero sin duda *Vértigo* es un logro mayúsculo cuyo análisis podría dar (y ha dado) para libros enteros; en ella, el director lleva el concepto de fascinación a una nueva dimensión. Mucho más relajada es *Con la muerte en los talones* (1959), otra lección de puesta en escena en la que el director sorprendía con cada plano arrollando al espectador con una sucesión de cuadros en los que prima la emoción y el puro entretenimiento, elevado a la categoría de arte. Con la nueva década, Hitchcock dio un giro a su carrera con *Psicosis* (1960). No se puede enfatizar lo suficiente el valor del trabajo de Hitchcock, quien ahora demostraba que, con presupuestos limitados y una historia que era esencialmente serie B, también podía construir una obra maestra que primero se disfruta como experiencia y que, más tarde, si se quiere analizar en detalle, ofrece todas las claves sobre en qué consiste eso de la dirección.

Cartel de *Con la muerte en los talones*

Hablando de genios, no podemos dilatar por más tiempo la reaparición de Orson Welles, a quien habíamos dejado en pleno rodaje de *La dama de Shanghai* (1947), en apariencia decidido a arruinar la carrera de Rita Hayworth, a la que hizo cortarse el pelo y teñírselo de rubio y, lo que es más grave, involucrarla en una película absurda. Por supuesto, hoy vemos *La dama* como una extraordinaria película, uno de los delirios visuales de Welles en los que es capaz de transformar una novela barata en una obra de arte. La película fue un nuevo fracaso para Welles, que, después de rodar la asombrosamente moderna *Otelo* (1951), filmada a lo largo de dos años en diferentes localizaciones, continuó su carrera itinerante con *Mister Arkadin* (1955), película-puzle de la que existen diferentes versiones en diversos idiomas y cambiantes duraciones. Con *Sed de mal* (1958) por fin pudo contar con los recursos que necesitaba para plasmar sus ideas. Y lo dejó claro desde el principio, con su mítico plano secuencia técnicamente perfecto. Aunque nunca habrá unanimidad al respecto, muchos consideran

Sed de mal la mejor película de Welles. Es absurdo entrar en estas competiciones, pero lo cierto es que es una cinta que gana con cada nuevo visionado. No te gusta lo que estás viendo, no es una película para sentirte cómodo y reafirmado, pero es una oportunidad para poner en cuestión las propias convicciones, lo que no es agradable, pero sí necesario.

Fotograma de *Sed de mal* en el que aparecen Janet Leigh y Charlton Heston

GRANDES DIRECTORES

Joseph L. Mankiewicz también tendría sus problemas con la industria (que, por algún motivo, le cogió ojeriza tras arruinar a la Fox con el rodaje de *Cleopatra*), pero en su momento era el ojito derecho de Hollywood gracias a cintas como *El fantasma y la señora Muir* (1947), una deliciosa historia de amor sobrenatural. A continuación ganaría cuatro Óscar consecutivos como mejor director y mejor guionista por *Carta a tres esposas* (1950), cuyo libreto debería estudiarse en todas las escuelas de cine, y *Eva al desnudo* (1951), una de las mejores películas sobre el mundo del teatro en la que cada línea de diálogo es una deslumbrante muestra de ingenio y que, además, brindó a Bette Davis la oportunidad de encarnar a uno de los personajes más ricos y sabrosos de los que ninguna actriz haya podido disfrutar. Si con estas cintas Mankiewicz había demostrado ser un escritor excepcional y un director de actores insuperable, con la cinta de espionaje

Operación Cicerón (1952) dejó claro que también tenía un pleno dominio de la puesta en escena, pues en ella todo fluye con una elegancia digna de admiración. Si lo normal es que *Cleopatra* hubiera acabado con su carrera, la realidad es que Mankiewicz supo sobreponerse y todavía nos legó algunos títulos imprescindibles. Con *Mujeres en Venecia* (1967), reincide en su pasión por el teatro y, con *La huella* (1972) dio una última muestra de su enorme talento sacando todo el partido a una obra de intriga de precisión mecánica y a las actuaciones de Laurence Olivier y Michael Caine.

El fantasma y la señora Muir

Otro autor muy ligado al mundo del teatro fue Elia Kazan, considerado el mejor director de Broadway y fundador del mítico Actors Studio, que se inició en el cine con varios proyectos irregulares, hasta que dio un paso adelante con *Pánico en las calles* (1950), rodada en escenarios reales de Nueva Orleans y, sobre todo, con *Un tranvía llamado deseo* (1951), que supuso la revelación de un joven actor que iba a revolucionar la actuación cinematográfica: Marlon Brando. Tras su controvertida actuación durante la caza de brujas, Kazan realizó *La ley del silencio* (1954), una justificación de la delación y una grandísima película que sublima su función de autojustificación gracias a un espléndido guion de Budd Schulberg, otro

arrepentido, a un reparto que combina el matiz teatral y el carisma cinematográfico y a una puesta en escena soberbia. A partir de entonces, el cine de Kazan se dividió entre cintas más íntimas rodadas en blanco y negro, como *Un rostro en la multitud* (1957), un perturbador aviso sobre el poder del populismo, y sus más ambiciosos melodramas en color, como las excelentes *Río salvaje* (1960) y *Esplendor en la hierba* (1961).

La maestría en el uso del color y el CinemaScope conectan a Kazan con Nicholas Ray. Tras un prometedor debut con *Los amantes de la noche* (1948), *noir* en la que ya se traslucían el romanticismo desesperado que será típico de su cine, Ray firmaría una de sus mejores películas, *En un lugar solitario* (1950), todo un clásico del cine por méritos propios. Con un fantástico libreto que narra la lucha de un guionista de carácter violento por demostrar que no es un asesino y una de las mejores actuaciones de toda la carrera de Humphrey Bogart, acompañado por la igualmente carismática Gloria Grahame, Ray se postuló como un auténtico autor con mucho que decir. El siguiente hito en su filmografía fue *Johnny Guitar* (1954), ya en color y también con diálogos antológicos, se trata de una mezcla de wéstern y melodrama, de épica y lírica, que funciona a las mil maravillas y que supuso el resurgir de Joan Crawford. La película más famosa de Ray sigue siendo *Rebelde sin causa* (1955), pero lo cierto es que, aunque visualmente permanece como una de las panorámicas más representativas de la estética de la década, su historia ha quedado bastante anticuada.

Ray se ganó a pulso su fama de director maldito, admirado por inadaptados y salvajes que veían en él un espíritu libre y original. Por su parte, Douglas Sirk no consiguió el reconocimiento crítico hasta después de retirarse. En este caso, el público se mostró mucho más perspicaz en sus apreciaciones, pues, mientras los especialistas desdeñaban sus películas como cursis melodramas, la taquilla le daba su bendición una vez tras otra. Y, hoy en día, Sirk es visto como un maestro del cine, poseedor de una gran distinción que incluso le sitúa por encima de su referente, el muy estimable John M. Stahl, del que tomó varias de sus películas para realizar

memorables *remakes*. Con títulos como *Sólo el cielo lo sabe* (1955) o *Tiempo de amar, tiempo de morir* (1958), extraordinarios ejercicios de estilo (pocos directores han sabido mover la cámara como él), logró elevarse por encima de unas historias ciertamente arquetípicas para, gracias a su forma de contarlas, alcanzar la sublimación y llegar a la verdadera emoción.

Se podría considerar al enérgico Samuel Fuller como el perfecto opuesto a Sirk. Director personal donde los haya, ajeno a cualquier moda e incluso a los arquetipos del cine de género, pues, aunque fue uno de los grandes renovadores del wéstern y del policíaco, jamás se atuvo a ninguna regla, de alguna manera se las apañó para mantener su criterio y hacer siempre lo que quería. Fuller era tan grande que incluso logró transformar *Manos peligrosas* (1953), en apariencia una convencional cinta anticomunista de rigor, en un apasionante *thriller*. Cuando se movió en el territorio de las películas del Oeste, se mostró igualmente vigoroso. Ver *Cuarenta pistolas* (1957), con la majestuosa Barbara Stanwyck, es descubrir cómo contar la misma historia de siempre y que parezca que es la primera vez.

Charles Laughton, un actor inglés desbordante de talento, se atrevió a dar el paso a la dirección con una cinta extraordinaria que, desagraciadamente, en su momento pasó tan desapercibida que dio al traste con la que podría haber sido una interesantísima carrera tras la cámara. Se trata de *La noche del cazador* (1955), para la que contó con un inquietante guion del magnífico escritor y crítico de cine James Agee, y con la fotografía del modernísimo Stanley Cortez; una película repleta de imágenes memorables, una turbadora historia para asustar a los niños que es capaz de hacer temblar al adulto más experimentado, una fascinante creación cinematográfica sobre la eterna lucha entre el bien y el mal que permanecerá como una de las más insólitas, sugerentes y atrevidas películas de los años cincuenta.

Póster de *La noche del cazador*

LA GENERACIÓN DE LA TELEVISIÓN

La renovación del cine norteamericano también llegaría de la mano de su peor enemigo, la televisión, medio en el que se formó toda una generación de cineastas que suministraría sangre fresca a una industria que necesitaba una buena inyección de energía. Robert Aldrich pronto se hizo un hueco en la gran pantalla y destacó en los más diversos géneros: el cine del Oeste, con *Veracruz* (1954) o *La venganza de Ulzana* (1972), magistral cinta que entra en la categoría de wéstern crepuscular, lleno de furia y violencia; el cine negro con *El beso mortal* (1955), apocalíptica intriga que es puro y desesperado *noir*; el cine de terror gótico con *¿Qué fue de Baby Jane?* (1962), en la que reunió a las legendarias Bette Davis y Joan Crawford en un duelo histórico; y el cine bélico con *Doce del patíbulo* (1967), dura y entretenidísima incursión en las películas de acción más sucias.

Sidney Lumet fue el realizador estrella de la televisión de los años cincuenta. Con su paso al cine también tocó diversos géneros, pero tuvo una carrera más coherente, focalizada en los dramas criminales. Confieso que se trata de uno de mis directores preferidos, del último clásico, alguien que, pese a su discreción, cuenta en su haber con una cantidad extraordinaria de grandes películas. Por citar solo algunos de sus grandes títulos, uno por década, nombraré *12 hombres sin piedad* (1957), que cuenta con unas actuaciones memorables; *El grupo* (1966), que, en contraste con la anterior, ofrece una visión coral centrada en sus protagonistas femeninas; *Serpico* (1973), uno de los ejemplos más característicos de su estilo, en la que narra un caso real de corrupción policial; *Un lugar en ninguna parte* (1988), obra maestra casi desconocida que se ocupa de las víctimas colaterales de los activistas de los años setenta, sus propios hijos; *La noche cae sobre Manhattan* (1996), ambientada en otro de los escenarios en los que más cómodo se sentía, los juzgados; y *Antes que el diablo sepa que has muerto* (2007), rodada cuando ya tenía más de ochenta años y en la que todavía conservaba todo su impulso y su capacidad para contar historias como nadie.

El tercer gran director procedente de la televisión es John Frankenheimer, a quien debemos dos de los *thrillers* políticos más emocionantes y todavía impactantes de los sesenta: *El mensajero del miedo* (1962) y *Siete días de mayo* (1964). La primera cuenta con un extraordinario guion de George Axelrod, y su historia de manipulación política y militar estaba tan pegada a la realidad que su estrella, Frank Sinatra, paró su estreno tras el asesinato de su gran amigo, el presidente Kennedy, al considerar que podía pecar de insensibilidad. La segunda va todavía un paso más allá al especular con la posibilidad de un golpe de estado en Estados Unidos con un realismo desasosegante.

5

Las nuevas olas

Los años sesenta son recordados como una década de avances sociales, de mayor libertad —o, al menos, de ganas de tenerla—, unos años en los que la censura se relajó en gran parte del mundo, la religión perdió su papel preponderante y el lugar que dejó fue ocupado por el consumismo. La creatividad florece y surgen nuevas formas de narrar, nuevas formas de expresarse y nuevas formas de divertirse. Ha nacido el pop. En lo que respecta al cine, la transformación también es total. El centro gravitacional del nuevo cine es, sin lugar a dudas, Francia. No podía ser otro que el país que más valora a sus artistas, cuna de la cinefilia, en el que surgiría una generación de jóvenes apasionados por el celuloide que iba a ser la primera que se basaría no en la vida o en obras literarias para cimentar su propio discurso, sino que utilizaría otras películas como inspiración.

El punto de encuentro de estos apasionados cinéfagos fue la Cinemateca Francesa, dirigida por Henri Langlois, conocedor incomparable de la historia del cine. Gracias a su labor, los más incondicionales de sus espectadores pudieron labrarse un conocimiento que sería bien útil a la hora de situarse ellos mismos detrás de las cámaras. Otro elemento clave en la formación del grupo que más tarde sería conocido como *nouvelle vague* fueron las revistas de cine; las más destacadas fueron *Positif* y *Cahiers du Cinéma*, en la que André Bazin expuso su teoría cinematográfica basada en tres principios: el realismo, la puesta en escena y la teoría del autor. En resumen, Bazin propugnaba un tipo de cine en el que el director es no ya una especie de supervisor, sino un verdadero artista cuya visión personal debe quedar plasmada en la pantalla, de la misma manera que un novelista es el único responsable de lo que escribe o un pintor de lo que pinta.

LA RIVE GAUCHE

A veces se ve a la *nouvelle vague* como a una generación uniforme, un grupo de amigos cinéfilos que rompió moldes y creó una nueva estética cinematográfica, pero, en realidad, poco tenían que ver unos con otros, más allá de haber nacido más o menos por las mismas fechas y relativamente cerca. La primera gran división se puede encontrar entre los directores de la *rive gauche* (Agnès Varda, Chris Marker, Alain Resnais), más politizados. La mención a este trío da pie a hablar del siguiente paso en la carrera de un cineasta de la nueva ola, la realización de cortos. Algunos jóvenes aspirantes a cineastas no solo los utilizaron como medios para un fin (el paso al largo), sino que estaban realmente interesados en la utilización de este formato a menudo considerado como menor. Tal fue el caso de Marker, quizá el más peculiar director de esta muy peculiar generación, quien alcanzaría gran relevancia con el experimental *El muelle* (1962), más conocido como *La jetée*. Sus películas son un género aparte que Bazin calificó como ensayos cinematográficos y que combinan reflexiones filosóficas, apuntes sociales e imágenes puramente poéticas. Una buena aproximación a su obra puede ser *Sans soleil* (1983), un viaje alrededor del mundo que retrata las mas diversas culturas del planeta.

Resnais también supo elevar el corto de escuela de aprendizaje a manifestación artística con entidad propia, consiguiendo una gran resonancia con *Noche y niebla* (1956), estremecedor documental sobre los campos de concentración nazis en el que se basa en la pureza de las imágenes sin añadir más elementos dramáticos. Además de la política, otro aspecto que apartó a Resnais del núcleo duro del movimiento fue que, en lugar de firmar sus propios guiones, como exigía el concepto de autoría más radical, siempre prefirió basarse en grandes novelistas. Esta predilección ya se manifestó en su primer largo, *Hiroshima mon amour* (1959), escrito por Marguerite Duras, una de los puntales de la *nouveau roman*. En ella trató uno de sus temas predilectos, la memoria. Su siguiente película, *El año pasado en Marienbad* (1961), fue escrita por el otro gran nombre de la *nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet, aunque es puramente cinematográfica. Se trata de una de las películas más fascinantes y atrevidas de los años sesenta; un ejercicio de estilo compuesto por bellas imágenes de efecto hipnótico.

La tercera integrante del grupo de la *rive gauche* fue Agnes Varda, fotógrafa de formación, que dirigió su primera película, *La Pointe-Courte* (1955), cuando, según su propia confesión, no sabía nada de cine. Quizá esta ignorancia le permitió ser tan audaz como suicida y adelantarse a lo que estaba por llegar con una cinta totalmente libre y pegada a la tierra. Tras varios cortos, volvió al largo a lo grande con *Cleo de 5 a 7* (1962), en la que durante hora y media (hay una pequeña trampa en el título, pero es que *Cleo de 5 a 6:30* no quedaba muy bien), sigue a su protagonista, que cree que tiene cáncer, mientras espera los resultados de su análisis. Cada vez más interesada por el género documental, lo más interesante de su filmografía llegaría ya en su madurez, con su serie de películas biográficas en primera persona, en las que relata la vida de amigos, de su marido Jacques Demy, de quien hablaré ahora mismo, o de sí misma, como en la extraordinaria *Los espigadores y la espigadora* (2000).

Otro grupo, subdivisión o facción —vamos, otros dos amigos que van a lo suyo— fueron Jacques Rozier y Jacques Demy. Al primero de los Jacques le debemos *Adieu Philippine* (1962), una de las películas más libres y divertidas del movimiento. Por su parte, Demy, el amante de los musicales del grupo, se atrevió a rodar la película totalmente cantada *Los*

paraguas de Cherburgo (1964), en la que ofreció a Catherine Deneuve su primer papel importante en el cine y donde tuvo el buen gusto de elegir a Michel Legrand para que se ocupara de componer la partitura. Su siguiente película, *Las señoritas de Rochefort* (1967), es una perfecta sesión doble de la anterior, esta vez con la incorporación de Françoise Dorléac, hermana de Deneuve, y la participación estelar nada menos que de Gene Kelly. Demy dejó claro que era posible renovar el género haciendo uso de su tradición con algunos añadidos a la ópera para crear algo totalmente diferente, capaz, al mismo tiempo, de transmitir la euforia de los mejores musicales y la melancolía de los dramas más desesperados. La reputación ganada propició que Demy fuera llamado por Hollywood, pero el semifracaso de *Estudio de modelos* (1969) hizo que regresara a Francia, donde ya solo dio muestras de su esplendor en *Una habitación en la ciudad* (1982), otro musical enteramente cantado que rodó en su querida Nantes y que tiene unos tonos más oscuros de lo que en él era habitual.

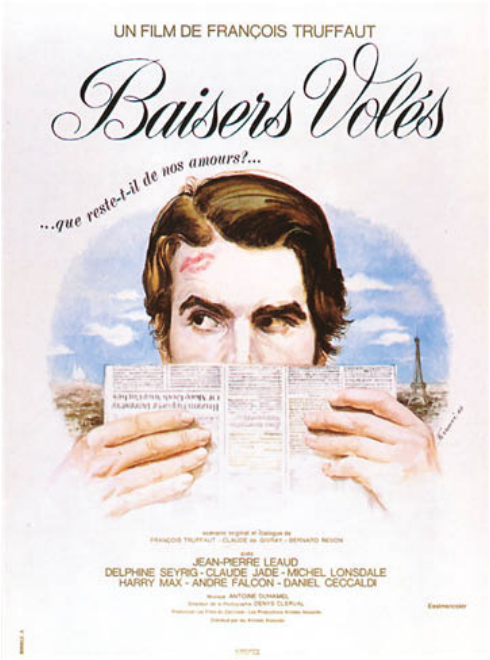
LOS DIRECTORES DE *CAHIERS*

Con una sólida formación cinéfila y cierta experiencia en el mundo de los rodajes, a los críticos de *Cahiers* ya solo les hacía falta dar el paso al largo. Nuevos medios técnicos como las ligeras y baratas cámaras Éclair y los manejables magnetófonos Nagra también facilitarían el camino. Después de todo, para llevar a cabo sus ideas no necesitaban grandes producciones, no requerían los decorados de los estudios ni la presencia de estrellas. Si para escribir un guion, en palabras de Godard, solo necesitaban una chica y una pistola, para rodar una película eran suficientes unos cuantos amigos entusiastas y salir a la calle. Pero, aun así, seguía existiendo el pequeño problema de la financiación. Por poco que necesitaran, alguien tenía que poner el dinero para que sus proyectos se hicieran realidad. Por eso, no es casualidad que el primero en poder dirigir una película fuera Claude Chabrol, cuya mujer procedía de una rica familia y que puso a su disposición una importante suma de francos donados por su padre para que Claude fundara una productora. El resultado fue *El bello Sergio* (1958), considerada como la obra fundacional de la *nouvelle vague*.

Prolífico y *bon vivant* (quizá la comida le gustaba incluso más que el cine), Chabrol ejemplifica a la perfección otra de las características del grupo: su pasión por el cine de género norteamericano, el cine sólido y popular de Hitchcock, las películas de intriga con argumentos bien armados. El toque personal que hace a sus películas perfectamente identificables es su socarronería y el retrato preferente de una burguesía de provincias con sus pequeñas miserias, que no pocas veces conducen a los crímenes más espantosos. A lo largo de los años, Chabrol firmaría una serie de *thrillers* muy similares entre sí, pero que siempre suponen un placer para el espectador. Podría citarse como uno de los mejores ejemplos de este período *El carnicero* (1970), en la que logra provocar en el espectador una incomodidad difícil de definir al retratar, entre la frialdad y la sorna, un crimen rural que es, a la vez, una bella historia de amor. En 1978 se produjo un hecho clave en su trayectoria: su encuentro con la actriz Isabelle Huppert. En ella Chabrol encontró a la pareja perfecta para sus creaciones maliciosas y retorcidas. Juntos harían películas tan sobresalientes como *La ceremonia* (1995), la culminación de su estilo.

Si cronológicamente *El bello Sergio* es el primer largometraje dirigido por un miembro de *Cahiers*, la gran campanada llegó con *Los cuatrocientos golpes* (1959), con la que François Truffaut ganó el premio al mejor director en el Festival de Cannes y dio carta de naturaleza a la entrada de la nueva generación en la industria del cine. Basada en los recuerdos de su dura infancia y en la conflictiva relación con su madre, Truffaut apostó para su primera película por dar todo el protagonismo a un sorprendente debutante Jean-Pierre Léaud, con el que establecería una inusitada relación y que convirtió en su trasunto fílmico a lo largo de veinte años. Otra de sus grandes obras fue *Jules y Jim* (1962), que posee una primera hora fulgurante, una de las experiencias más emocionantes de las que puede disfrutar un aficionado al cine. La protagonista fue Jeanne Moreau, una de las actrices más importantes del cine galo, que aquí demuestra por qué: llena de encanto y vitalidad, el espectador no puede apartar la mirada de ella. Con *Fahrenheit 451* (1966), Truffaut probó suerte en el mercado internacional adaptando el clásico de Ray Bradbury, pero, vista hoy, parece

anquilosada y artificial. El director decidió volver a lo que mejor sabía hacer con *Besos robados* (1968), en la que recuperaba a su alter ego, Antoine Doinel. La película es una maravilla de principio a fin. Quizá sea el título más disfrutable de toda la carrera de Truffaut; divertida, ágil y romántica.



Cartel de *Besos Robados*

Después de otro par de resbalones, Truffaut volvió a visitar a un Doinel que, al parecer, ya ha sentado cabeza en *Domicilio conyugal* (1970), donde la evolución hacia el clasicismo y cierta convencionalidad se observa claramente. Es cierto que lo que pierde en espontaneidad lo gana en solidez, pero echamos de menos al joven Truffaut, a nuestro amigo de los mejores años que ya se ha convertido en una persona responsable. Vamos, como pasa en la vida real cuando un amigo de juventud se casa y decide establecer una familia. La aparente decadencia de su cine parece llevarle a un callejón sin salida, pero, cuando ya no se esperaba gran cosa de él, llegó su mayor éxito internacional: *La noche americana* (1973). En realidad, esta película se podría ver como una retractación en toda regla de los postulados del Truffaut crítico. Todo el cine del que había abominado (las películas de calidad, el rodaje en estudios y las estrellas) es aquí llevado a la práctica.

Pero lo cierto es que se podría decir que quien estaba equivocado era el Truffaut joven, porque, desde luego, *La noche americana* es una película extraordinaria, una de las mejores cintas sobre el mundo del cine, lo que no impida que sintamos cierta melancolía al verla: una vez más, la revolución ha quedado en esto, en volver a lo de siempre.

JEAN-LUC GODARD

Truffaut y Jean-Luc Godard forman una de las parejas más apasionantes de la historia del cine. Grandes amigos en su juventud y enfrentados a muerte más adelante, comenzaron compartiendo una misma idea del cine que incluso llevó a Truffaut a escribir el guion del primer film de Godard, para acabar representando dos conceptos totalmente antitéticos de lo que debía ser una película. Ambos igualmente influyentes, con émulos y detractores incondicionales, de momento parece que la batalla de la historia del cine la va ganando Truffaut. A fin de cuentas, su cine es más amable y él era mucho más simpático. Pero, sin duda, el gran revolucionario, el gran innovador fue Godard. Para unos, un genio; para otros, un impostor. Seguramente, la verdad se encuentre en un término medio o en la suma de ambas consideraciones.

Su irrupción en el largometraje llegó con una película que pronto se convertiría en un mito, *Al final de la escapada* (1960), que fue uno de sus escasos éxitos de taquilla y todavía uno de sus pocos títulos accesibles para un público amplio. Además de una chica y una pistola, *Al final de la escapada* lo tiene todo. Una Jean Seberg que es puro encanto, un Jean-Paul Belmondo que es puro carisma, una historia mínima a base de escenas casi independientes en la que la pareja puede tirarse media hora en la cama de un hotel diciendo naderías y grandilocuencias sin que el espectador pierda la sonrisa encandilada, un estilo irreverente en el que vale todo —pero no todo vale, matiz importante—. Son famosas las rupturas constantes que Godard llevó a cabo en la realización de su película: los actores hablando a

cámara, los saltos en la continuidad, los cortes en el montaje, los diálogos improvisados, etc. Gran parte de los logros de la película deben atribuirse al director de fotografía Raoul Coutard, quien, con los escasos medios disponibles (por ejemplo, utilizó un carrito de bebé para montar un *travelling*), se las apañó para que todo fluyera con naturalidad.

Dibujo de los protagonistas de *Al final de la escapada*

El director se pondría al servicio de Anna Karina, que sería vital en el siguiente período de su cine, en *Una mujer es una mujer* (1961), un excéntrico musical en el que dio un uso totalmente innovador a la pantalla ancha y el color. La cinta remite desde su título a Bertolt Brecht, figura de referencia para Godard, de quien tomó el concepto de distanciamiento y su rechazo a la representación burguesa de la realidad, a la que oponía un juego metaliterario de autoconsciencia. Pero, más allá de palabras largas y teorías difusas, *Una mujer* es un divertidísimo ejercicio de estilo. La colaboración entre ambos continuó en *Vivir su vida* (1962), en la que la actriz demostró que no solo era una cara bonita, sino también una excelente actriz dramática. Como sucedió con las películas de Rossellini y Bergman, estamos ante una serie de documentales que plasman la relación entre artista y musa. Hay un plano en que Karina mira directamente a cámara, que supone uno de esos milagros cinematográficos en los que podemos ver la vida, tal cual, colándose en la pantalla.

Uno de los grandes equívocos a la hora de analizar el cine de Godard es tomárselo demasiado en serio. Error en el que, por desgracia, caería el propio realizador más adelante. Pero lo cierto es que uno de los mayores placeres de sus primeras películas es que son muy divertidas. Y, para comprobarlo, solo hace falta ver *Banda aparte* (1964), una película sobre una patética banda de aspirantes a ladrones en la que dos jóvenes atolondrados y pretenciosos se disputan el amor de Karina. Para su siguiente película, Godard se empeñó en contar con la actriz más famosa del mundo, Brigitte Bardot, quien, tras justificadas reticencias, aceptó participar en la que sería la mejor película de su carrera, *El desprecio* (1963). Con ella, más clásica, aunque en ningún caso convencional, Godard parece querer decir: si quiero, puedo.

Y ahora llegamos a *Pierrot, el loco* (1965), una película con la que no puedo mantenerme objetivo. Cuando descubrí a *Pierrot* todo cambió para mí. Fue como si, de pronto, descubriera que todo era posible. Que la libertad podía hacerse cine. Que la creatividad no tenía límites. Se trata de una de las películas más bellas jamás filmadas, tanto por su arrebatadora estética como por su desesperada historia de amor. Ya lo dijo mejor que nadie el poeta Louis Aragon en un largo artículo en el que concluía que el cine es Godard. Porque el arte no es otra cosa que la vida, y *Pierrot* es pura vida. Un poema visual —y, por una vez, habría que reivindicar este sintagma tan devaluado por su uso inapropiado— que permanecerá como una de las cumbres inalcanzables de la historia del cine.

Cartel original de *Pierrot el loco*

Cada vez más ambicioso, con *La chinoise* (1967), se produciría un punto de inflexión en la carrera del director. Adelantándose a los hechos que tendrían lugar un año después, Godard retrató a una juventud politizada en la que el disgusto ante la complacencia de la sociedad conduce a una rebelión literalmente de salón. Desgraciadamente, a partir de entonces, el director cambió sus prioridades y empezó a creer que podía cambiar el mundo con el cine y sus cintas se hicieron cada vez más abstrusas.

Rivette, Rohmer y Malle

Al igual que Chabrol, Truffaut y Godard, Jacques Rivette también formó parte del equipo de *Cahiers*, del que llegó a ser jefe de redacción. En el apartado teórico, le debemos la traslación al cine del concepto de puesta en escena, que, para él, iba más allá de la simple realización. Esta idea procedía del teatro, una de sus grandes aficiones, como podemos ver en muchas de sus películas, empezando por la primera, *Paris nous appartient*, rodada en 1958, pero no estrenada hasta tres años después. En ellas ya nos encontramos algunas de las claves de su cine, como los juegos de representación y las teorías de la conspiración; todo ello expresado con una gran soltura y aparente ligereza que esconde una profundidad que da pie a interpretaciones muy diversas. Después del choque con la censura, que causó la prohibición de *La religiosa* (1966), que, vista hoy, parece bastante inocente, y de la experimental *Out 1, noli me tangere* (1971), película de doce horas que repite los topos de su primera película, Rivette firmó su mejor película con *Céline y Julie van en barco* (1974), que *solo* dura algo más de tres horas y que sigue siendo un desafío para el espectador: caótica, inaprensible, rica en subtextos y guiños esotéricos.

Éric Rohmer también sería redactor jefe de *Cahiers* antes de filmar, apoyado económicamente por Chabrol, *Le signe du lion* (1959), que, como le había pasado a Rivette con *Paris*, tardó tres años en estrenarse, y encima como si nada, porque no tuvo la menor repercusión. Durante varios años, el director siguió filmando cintas casi amateur que nadie pareció ver, pero se mantuvo firme en su propósito de convertirse en un realizador profesional. Y entonces llegó *Mi noche con Maud* (1969), que inesperadamente sería nominada al Óscar, y la carrera de Rohmer por fin se vio propulsada. Se ha repetido hasta la saciedad que ver una película de Rohmer es como ver crecer la hierba, sus argumentos consisten básicamente en gente hablando, sin nada de acción, con reflexiones sobre la vida en general y el amor en particular. Y nada más —y nada menos— que eso es *Maud*. Quizá sea cierto, pero, para mí, no hay experiencia cinematográfica más gratificante y divertida que una película de Rohmer. Cada uno tiene sus vicios.

Tras concluir su serie de los seis cuentos morales, la nueva fase de su cine está marcada por las adaptaciones literarias, notablemente *La marquesa de O* (1976), impecable adaptación del perfecto cuento de Heinrich von Kleist. En 1981 comenzó su serie de comedias y proverbios, en la que pasó a centrarse en los personajes femeninos. En todas ellas se mostró a un altísimo nivel, pero quizá la mejor de todas sea *El rayo verde* (1986), en la que acompaña a Marie Rivière en su búsqueda del sentido de la vida. Con la nueva década, Rohmer inició su tetralogía de los cuentos de las cuatro estaciones, una auténtica maravilla. Cada episodio se centra en un momento vital, desde la adolescencia a la madurez, en el que cada decisión que se toma parece que va a decidir el destino de sus protagonistas. *Cuento de verano* (1996), una de las películas de mi vida, es un retrato pocas veces igualado de ese momento clave que es el paso de la juventud a la edad adulta, mientras que *Cuento de otoño* (1998) podría haber sido el final perfecto para su carrera, una nueva demostración de su habilidad para captar los matices más pequeños de las relaciones humanas.

Aunque por cronología, por compartir gustos y por tener una idea similar sobre el cine, Louis Malle podría pertenecer a la *nouvelle vague*, lo cierto es que nunca se integró en este movimiento. Con su primer largometraje, *El mundo del silencio* (1956), documental en el que captaba las aventuras del capitán Cousteau, ya ganó la Palma de Oro, y a partir de entonces su carrera no haría más que a ir hacia arriba. *Ascensor para el cadalso* (1958) representa el puro espíritu de su época. Basada en una novela negra muy al estilo americano, cuenta con Miles Davis a cargo de una banda sonora inmortal y con una Jeanne Moreau que es capaz de pasar del hielo al fuego en el mismo plano. Por su parte, *Zazie en el metro* (1960) es una de esas películas que, según te pille, pueden ser la cosa más irritante del mundo o divertida como para tirarte al suelo de la risa. Malle se había mostrado como un sólido director, pero era difícil calificarle como un autor en toda regla. A este respecto, dio un paso adelante con *El soplo al corazón* (1971), que podría considerarse su primera gran película, en la que trata con enorme sensibilidad un tema tan delicado como el incesto, que ni tan siquiera ocupa un lugar subrayado en este relato de formación. Con este título se levantó cierto revuelo, pero nada comparable a lo que pasaría con *Lacombe Lucien* (1974), coescrita por el laureado novelista Patrick Modiano y en la que se

atrevía a poner en duda la sacrosanta Resistencia, hasta entonces intocable. Tras el escándalo suscitado, decidió instalarse en Estados Unidos, donde rodó *Atlantic City* (1980), en la que contó con Burt Lancaster para encarnar a un viejo buscavidas que da sus últimos coletazos. Se trata de una cinta melancólica, de partida, en la que no hay nada de impostado. *Mi cena con André* (1981) es una debilidad personal. Se trata simplemente de eso, una cena de dos intelectuales que se la pasan hablando de sus cosas como si no hubiera nada más importante en el mundo. Pero lo cierto es que se puede ver una y otra vez y seguir disfrutando de este duelo de ingenios, sabiduría y chaladuras. Pero, si tuviera que quedarme con una película de Malle, lo haría, como todo el mundo, con *Adiós, muchachos* (1987), recreación de sus días en una escuela católica durante la ocupación nazi en la que los curas acogieron a unos niños judíos para tratar de ocultarlos de alemanes y colaboracionistas. En ella supo destilar toda su sensibilidad para recuperar un tiempo que fue el más feliz y el más doloroso, cuando lo aprendió todo sobre la vida y la muerte. Su final es una de los más escalofriantes de la historia del cine.

EL *FREE CINEMA*

Aunque he decidido iniciar este capítulo con la *nouvelle vague*, cronológicamente el primer movimiento de renovación que se dio en Europa fue el del *free cinema* inglés, favorecido por el surgimiento de revistas especializadas, la proliferación de cineclubs y el apoyo institucional a través del British Film Institute. Siguiendo la mejor tradición británica, la nueva generación de realizadores dio sus primeros pasos en el género documental y, cuando se pasaron a la ficción, conservaron buena parte de sus postulados realistas. Su descontento político y social, con el que parecían estar diciendo que las cosas estaban cambiando y que ellos se iban a encargar de dejarlo claro, se manifestó a través de un estilo seco y directo, pero sin intención de imitar la frialdad académica de sus mayores, con lo que daban la bienvenida a la imperfección y la naturalidad. Otra característica común de muchas de estas películas es que se basan en obras de teatro comprometidas de dramaturgos coetáneos.

Mirando hacia atrás con ira (1959), una adaptación de Tony Richardson de la obra de John Osborne, es paradigmática del nuevo estilo. Sin embargo, hoy la película provoca cierta extrañeza, pues si bien mantiene su espíritu de rebeldía, la actuación histriónica de Richard Burton hace que adolezca de cierta impostura. El propio Richardson no quedó demasiado contento del resultado y decidió radicalizar su estilo con *Un sabor a miel* (1961), en la que partió del texto de Shelagh Delaney (ahora quizá más famosa por aparecer en la portada de un recopilatorio de The Smiths) para narrar un tema controvertido, el embarazo de una adolescente, sin moralismo alguno. La cinta, además, tuvo el valor añadido del protagonismo de Rita Tushingham, una actriz espontánea y reconocible que sí se ajustaba a los nuevos postulados más naturalistas. Para su siguiente película, *La soledad del corredor de fondo* (1962), Richardson se basó en el relato de otro joven airado, Alan Sillitoe, y dio el protagonismo a Tom Courtenay, procedente de la clase obrera. En ella dio cancha a un relato de frustración e inconformismo que evita todos los tópicos.

Sillitoe también estaba detrás de *Sábado noche, domingo mañana* (1960), debut en la dirección de Karel Reisz, el director más dotado de la generación, y protagonizada por Albert Finney, del que se podría decir lo mismo en el apartado actoral. Aunque el héroe de la película es un obrero, en él no hay conciencia de clase, no se trata de una reivindicación activista al estilo de lo que más adelante practicaría Ken Loach, sino un retrato fiel de una juventud despolitizada que solo busca aliviar con alcohol y sexo su situación de alienación. Reisz ejercería de productor de *El ingenuo salvaje* (1963), dirigida por su colega Lindsay Anderson, que también retrataba a un antihéroe de clase obrera. La película supuso tal fracaso que con ella se podría dar por finiquitado el *free cinema*. A partir de entonces, Reisz se inclinaría por el cine de género con títulos como *Night Must Fall* (1964) antes de probar suerte al otro lado del Atlántico, donde desarrollaría una brillante carrera con títulos tan destacados como la posmoderna *La mujer del teniente francés* (1981). Por su parte, Anderson dirigiría en 1968 *If…*, una de las películas más emblemáticas de su época, expresión del hartazgo y las ganas de divertirse que ese año simboliza, pero su prometedora carrera se quedó en eso, una promesa que nunca llegó a cumplirse.

John Schlesinger también empezó su carrera como realizador de documentales, pero no tardó mucho en destacarse como uno de los directores más versátiles de la generación de los sesenta. Con *Billy, el embustero* (1963), realizó una hilarante adaptación de la novela de Keith Waterhouse en la que brilla Tom Courtenay. En *Darling* (1965), volvió a ofrecer el protagonismo a su actriz fetiche, Julie Christie, pero cambió totalmente de registro para presentar un drama que retrata a la perfección el ambiente del Swinging London. En un nuevo giro a su carrera, en 1967 filmó *Lejos del mundanal ruido*, adaptación de la novela decimonónica de Thomas Hardy a la que supo dotar de una inusitada modernidad.

Un director singular que no compartía las preocupaciones sociales de los autores a los que acabamos de visitar, pero que contribuyó como ninguno a configurar la estética de los sesenta, fue Richard Lester. Procedente del mundo de la publicidad (bagaje que se haría muy evidente), fue el encargado de llevar el fenómeno Beatles a la pantalla, y lo haría de la mejor manera posible con *¡Qué noche la de aquel día!* (1964), auténtica plasmación cinematográfica de la estética pop. El director utilizaría lo que había aprendido durante este rodaje en la divertidísima *El knack... y cómo conseguirlo* (1965), cinta sobre las dudas sexuales de una generación que ve cómo chocan su mundo de expectativas y una realidad frustrante.

Mucho más serio y, en ocasiones, solemne fue el también norteamericano instalado en Inglaterra Joseph Losey, quien tuvo que exiliarse allí tras ser víctima de la caza de brujas. Ya en Estados Unidos había dado muestras de su marcada personalidad en cintas como la emotiva *El muchacho de los cabellos verdes* (1948), todo un manifiesto en favor de la tolerancia. En sus primeros años en Gran Bretaña, tuvo que conformarse con realizar algunas películas de encargo, aunque fue capaz de dejar su impronta en títulos de género como *El criminal* (1960). Pero no se convertiría en un autor admirado internacionalmente hasta su encuentro con el rompedor dramaturgo Harold Pinter, con quien colaboró en tres influyentes films, entre los que destaca *El mensajero* (1971), una memorable adaptación de la exquisita novela de L. P. Hartley.

Dreyer y Bergman

Ya vimos que el cine nórdico vivió un momento de enorme brillo durante el período mudo, pero después de la guerra apenas pudo verse fuera de su mercado doméstico. Incluso el maestro Dreyer entró en una fase en la que se prodigó poco en la realización. Eso sí, cada película que firmó fue una obra maestra. *Dies irae* (1943) es un relato de la caza de brujas en la Dinamarca del siglo XVII que transformó en un alegato contra la intolerancia y en un complejo retrato femenino para el que se apoyó en la gran interpretación de Lisbeth Movin. En *Ordet* (1955), supo aunar la perfección formal con la más pura emoción, lo que no suele ser habitual. La religión siempre había ocupado un lugar central en su obra, pero nunca se había manifestado de manera tan explícita como aquí, cuando asistimos a un milagro retratado de manera tan sencilla como natural. Su última película fue *Gertrud* (1964), de apariencia estrictamente teatral, pero que, en realidad, es una lección de cine esencial. De nuevo con la ayuda de unos intérpretes extraordinarios y con un guion sin fisuras, se podría decir que, con esta película, el arte cinematográfico llegó a su punto más alto de refinación.

Muy cercano al cine de Dreyer fue el de Ingmar Bergman, quien logró hacerse conocido en todo el mundo hasta alcanzar el estatus de genio indiscutible del séptimo arte. También para los jóvenes rebeldes de la *nouvelle vague* fue un referente mayúsculo y, de hecho, muchos ven en *Un verano con Mónica* (1953) un claro antecedente del estilo que se impondría en la siguiente década, marcado, en lo moral, por un sentido placentero de la vida y, en lo estilístico, por una mayor soltura y frescura en la puesta en escena. Sin embargo, la evolución posterior de Bergman le llevaría hacia la solemnidad, sin temor a enfrentarse a los grandes temas con una profundidad filosófica y una sagacidad psicológica que hicieron de él el autor preferido de intelectuales y académicos. Esta evolución es manifiesta en las dos siguientes cintas que estrenó, pues de la burbujeante y divertida *Sonrisas de una noche de verano* (1955) pasó a la muy seria *El séptimo sello* (1957), que, además, contiene algunas de las imágenes más icónicas de la historia del cine.

El director entró en la década de los sesenta con una de sus películas visualmente más bellas, *El manantial de la doncella*, en la que se benefició del trabajo del que se convertiría en uno de sus colaboradores más fieles, Sven Nykvist, uno de los operadores más brillantes de la historia del cine. Al hablar de Bergman también es inevitable comentar el papel fundamental de un grupo de actores que configuraron una especie de compañía estable de una robustez impresionante: Harriet Andersson, Max von Sydow, Liv Ullmann, Bibi Andersson, Erland Josephson o Ingrid Thulin son solo algunos de los nombres que se hicieron populares en todo el mundo y que todavía hoy siguen evocando lo mejor de la profesión. Llegado este momento, debo confesar que, a menudo, el cine de Bergman se puede admirar como un logro artístico e intelectual de primer orden, pero que también puede caer en la pretenciosidad y el tedio. Sus famosas reflexiones sobre temas como el silencio de Dios (*Los comulgantes*, 1963), la formación de la identidad (*Persona*, 1966) o las conflictivas relaciones de parejas (*La vergüenza*, 1968) son, ¿me atreveré a decirlo?, bastante aburridas. Sí, no hay duda de que estamos ante la obra de un genial artista, cada una de estas películas contiene imágenes fascinantes, ideas poderosas y escenas impactantes, aunque también es cierto que da la sensación de que, en ellas, todo es importante, es trascendente, quizá también demasiado intenso.

El director Ingmar Bergman en la producción de *Fresas salvajes*

Ahora parece mentira, pero durante un tiempo Bergman había perdido todo su prestigio; tanto que tuvo que confiar la distribución de *Gritos y susurros* (1972) en Estados Unidos a quien el propio autor califica en sus memorias como un pornógrafo —en realidad, el siempre perspicaz Roger Corman—. Para sorpresa de todos, la cinta se convirtió en el mayor éxito de su filmografía. Y bien que se lo merecía, porque, con una estupenda fotografía de Nykvist y las extraordinarias interpretaciones de algunas de sus actrices habituales, es una de sus cintas más desgarradoras. Además de largometrajes, obras de teatro y óperas, en los años setenta a Bergman también le dio tiempo a dirigir la brutal serie de televisión *Secretos de un matrimonio* (1973). La vida también desborda la pantalla en *Fanny y Alexander* (1982), uno de los mayores logros de toda su filmografía, donde recupera su infancia, narrada por una vez sin frialdad ni intelectualismo. Bellísima en forma y emocionante en contenido, pensada como su testamento cinematográfico y quizá por eso rodada sin la contención luterana que en él fue habitual, podemos decir que, en esta ocasión, el artista dio espacio a la persona y todos salimos ganando.

EL CINE ITALIANO DE LOS SESENTA

En Italia los años sesenta suponen una época de milagro económico que, evidentemente, también se deja ver en su producción, que alcanza unas cifras estratosféricas tanto en el número de cintas estrenadas como en el porcentaje de taquilla que alcanzaban. Con algunos de sus grandes autores en su mejor momento, como ya vimos en el capítulo anterior, llega la incorporación de una nueva hornada de cineastas que tienen mucho por decir. Entre estos autores destaca, por lo que tiene de ajeno a la corriente principal, Ermanno Olmi. Bregado en el rodaje de numerosos cortos, con su largo *El empleo* (1961) se mostró como un más que digno heredero del mejor neorrealismo contando la historia de un joven aspirante a un empleo de esos «para toda la vida» que ve cómo sus ilusiones se desvanecen entre la decepción y la monotonía.

Bernardo Bertolucci dio una buena sacudida al cine italiano con *Antes de la revolución* (1964), rodada cuando apenas tenía veinticuatro años. Se trata de un relato autobiográfico y generacional con el que introdujo los nuevos aires procedentes de Francia. Su consagración no tardaría en llegar: *El conformista* (1970) es toda una lección de estilo para la que se apoyó en la extraordinaria fotografía de Vittorio Storaro, quien se convertiría en uno de los operadores más destacados de la cinematografía mundial, en la música de Georges Delerue y en la escenografía de Ferdinando Scarfiotti, para crear una experiencia estética sublime. Con esta cinta el nombre de Bertolucci ya había empezado a sonar, pero sería con *El último tango en París* (1972) con la que alcanzaría el estatus de estrella internacional. Se trata de un título mítico cuya fama de transgresión incluso ha podido hacer olvidar que se trata de una excelente película. Acusado de inmoral y de muchas otras cosas, Bertolucci estuvo a punto de acabar en la cárcel, pero, lejos de amilanarse, con su siguiente título se involucró en la política más que nunca. *Novecento* (1976) es un fresco histórico casi inabarcable (en su versión completa supera las cinco horas) en el que retrata la lucha entre el movimiento obrero y el ascendente fascismo con un estilo desaforado que tan pronto nos lleva a la épica como desvaría en escenas en las que el prurito autoral va demasiado lejos.

Bertolucci había dado sus primeros pasos en la industria del cine como ayudante de Pier Paolo Pasolini en *Accattone* (1961), ópera prima de este poeta como director. Intelectual por excelencia de la Italia de los años sesenta, comunista, homosexual y polemista de inmenso talento, al ponerse tras las cámaras se olvidó del feliz país que vendía la oficialidad para mostrar un mundo poblado de delincuentes y prostitutas. Con Pasolini el neorrealismo se hizo plenamente político, pero no a través del panfleto ni del realismo socialista impuesto desde arriba, sino sumergiéndose con todas las consecuencias entre el lumpen para mostrar cómo vivía realmente la capa más baja de la sociedad, sin prejuicios ni sentimiento de superioridad. Para demostrar que no se casaba con nadie, en 1964, el ateo Pasolini rodó *El evangelio según San Mateo*, una de las películas sobre el cristianismo más hermosas que se hayan rodado, desnuda de todo artificio y con actores

no profesionales. Con *El Decamerón* (1971), inició su trilogía de la vida, unas festivas adaptaciones de clásicos de la literatura con las que dio rienda suelta a su espíritu más pícaro y desenfadado, donde incluyó escenas de una explicitud muy chocante para la época y en las que transmitía una energía y una pasión contagiosas.

Si todos estos nombres hicieron que el cine italiano mantuviera su prestigio y su puesto como guía del cine más comprometido y batallador, el gran éxito internacional llegaría de la mano de un género de apariencia tan extravagante como el *spaghetti western*, películas que recogían el testigo del género por excelencia del cine norteamericano y le daban una vuelta hasta hacerlo casi irreconocible. Sin ninguna duda, el nombre más destacado de este subgénero fue Sergio Leone, considerado por muchos como uno de los grandes genios visuales de la historia del cine. Su trilogía del dólar, protagonizada por un hasta entonces desconocido Clint Eastwood, en la que hacía un uso desacomplejado de la violencia gratuita y del humor más cafre, que fue rodada en las propicias localizaciones de Almería y que, en principio, parecía destinada al mercado local, se abrió camino en el plano internacional e incluso se estrenó en Estados Unidos, donde cosechó un sorprendente éxito e influyó de manera sustancial en el devenir del género.

El cine en España

España no solo fue escenario del *spaghetti western*, sino que, gracias a las facilidades que ofrecía para acoger grandes despliegues de producción y a unos salarios que abarataban notablemente los costes, durante los años sesenta se convirtió en el plató predilecto de muchos inversores, cuya audacia llegó hasta tal punto que, según cuenta la leyenda, durante el rodaje de *Orgullo y pasión* (1957), incluso llegó a plantearse la posibilidad de volar la muralla de Ávila. Entre los colonizadores del paisaje español destacó Samuel Bronston, avispado hombre de negocios que financió de manera ajena a las grandes *majors* espectáculos fabulosos repletos de

estrellas y fastuosos escenarios. *Rey de reyes* y *El Cid* fueron algunos de los títulos que le dieron si no un gran prestigio, sí una montaña de dólares. Sin embargo, *La caída del Imperio romano* (1964), extraordinario despliegue visual a cargo de Anthony Mann y la mejor película de las que produjo, supuso un enorme fracaso que impidió que mantuviera su propio imperio.

David Lean también mostró una especial predilección por las posibilidades que ofrecía rodar en España, donde filmaría algunas de sus imágenes más memorables. Tras una primera fase de cine más intimista que ya repasamos, con *El puente sobre el río Kwai* (1957) inició un estilo épico, que le convertiría en uno de los directores más famosos de la historia del cine. Si *El puente* lo reveló como un realizador capaz de poner en marcha proyectos mastodónticos y salir airoso, *Lawrence de Arabia* (1962) se convertiría en una de las películas más célebres no solo de los sesenta, sino de todos los tiempos, gracias a sus espectaculares imágenes, su sentido puro de la aventura, su precisión en el montaje y unas interpretaciones ajustadas en las que, entre una pléyade de actores consagrados, destacó el debutante Peter O'Toole y la estrella del cine egipcio Omar Sharif. Lean y Sharif repetirían en *Doctor Zhivago* (1965), sobre la novela de Boris Pasternak, enmarcada en la Revolución rusa. Fue rodada en gran parte en España y la frialdad de la ambientación y de la puesta en escena, sin embargo, acogen una historia de un romanticismo más grande que la vida.

Un gran adorador de España, hasta el punto de que pidió que sus cenizas fueran dispersadas en Ronda, fue Orson Welles. Y sería aquí donde dirigiría una de las mejores películas de su extraordinaria carrera, *Campanadas a medianoche* (1965). Se trata de una adaptación muy personal de varias obras de su adorado Shakespeare en la que sacó un partido extraordinario a los escasos medios de que disponía. El director también rodaría en España *Una historia inmortal* (1968), en la que, utilizando un mínimo atrezo, transformó el pueblo de Chinchón en Macao para enmarcar un relato evocativo y onírico. Los problemas de financiación, de los que también tuvo parte de culpa el carácter explosivo y no demasiado fiable de Welles, hicieron que muchos de sus proyectos se quedaran a medias o ni tan siquiera pasaran del papel. Su última película completada fue el deslumbrante documental *Fraude* (1973), en el que recuperó su vieja pasión por la magia para embaucar al espectador descaradamente.

Al mismo tiempo que España se convertía en el escenario de grandes producciones internacionales, los directores locales luchaban por introducir en el país el nuevo tipo de cine que triunfaba en Europa. Entre ellos, el más genuino renovador fue Carlos Saura, quien se inició en el cine con *Los golfos* (1960), tardía muestra de neorrealismo. Su consagración en el extranjero llegaría pronto, concretamente con *La caza* (1966), interpretada como una alegoría de la Guerra Civil. Y su prestigio no hizo más que crecer con títulos como *La prima Angélica*, con el que consiguió el premio al mejor director en Cannes y que fue escrita por Azcona y protagonizada por un José Luis López Vázquez que había alcanzado las cotas más altas de su oficio. La carrera de Saura dio un giro inesperado en los ochenta cuando dirigió *Deprisa, deprisa* (1981), considerada como la versión intelectual del cine callejero, pero que, lejos de parecer impostada, mantiene toda la garra y el sentido de verdad inmediata. El género que definiría al Saura maduro fue el musical, que lograría renovar y hacer propio a partir de *El amor brujo* (1986).

Mario Camus inició su filmografía fuertemente influido por el neorrealismo con *Los farsantes* (1963), pero, ya con *Young Sánchez* (1964), empezó a atisbarse que iba a convertirse en el mejor adaptador literario del cine español. En adelante, Camus combinaría apuestas personales, como es el caso de *Con el viento solano* (1966), un nuevo acercamiento al mundo de Ignacio Aldecoa, con películas más comerciales, como las que realizó al servicio del ídolo de la canción Raphael. En 1982 alcanzó un gran reconocimiento con su adaptación de la novela de Camilo José Cela *La colmena*, en la que participaron muchos de los actores españoles más destacados de la época. Pero, si *La colmena* es una cinta muy sólida que refleja a la perfección el ambiente de la posguerra, la mejor película de Camus es *Los santos inocentes* (1984), esta vez basada en un libro de Miguel Delibes y con las extraordinarias actuaciones de Alfredo Landa y Paco Rabal. En ella supo transmitir con furia la injusticia secular del campo español en un título que se ha consolidado como un clásico.

Otros directores destacados que dieron sus primeros pasos en los sesenta fueron José Luis Borau, que bregó en el cine de género con el wéstern *Brandy* (1964) o la película policíaca *Crimen de doble filo* (1965) antes de rodar *Furtivos* (1975), uno de los títulos clave de la transición; Manolo Summers, quien con *Del rosa al amarillo* (1963) y *La niña de luto* (1964) parecía destinado a convertirse en uno de los grandes nombres de la cinematografía nacional, ya que poseía una profesionalidad incuestionable y un buen ojo para el humor tierno, pero que se inclinó por el cine más comercial e impersonal; y Miguel Picazo, recordado principalmente por *La tía Tula* (1964), una magnífica adaptación de la novela de Unamuno que le sirvió para hacer un implacable retrato de la vida de provincias y con la que regaló a Aurora Bautista el mejor papel de su carrera.

LA NUEVA OLA POLACA

Los vientos revolucionarios también llegaron a los países del Este, que en los años sesenta se situaron a la cabeza del nuevo tipo de cine que abogaba por libertad, la juventud y las ganas de cambiar las cosas. En Polonia ya se habían puesto las bases de esta renovación a finales de los cincuenta, cuando surgió una promoción de brillantes directores encabezada por Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz y Wojciech Has. Wajda, un gran cronista de la historia polaca que, a la larga, se convertiría en un autor respetado en todo el mundo, ya destacó con *Cenizas y diamantes* (1958), en la que narraba los días inmediatamente posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial, un ambiente al borde de la guerra civil marcado por el desencanto y en el que el amor no puede imponerse a la política. Admirado en el extranjero y con continuos problemas con las autoridades locales, Wajda no se amilanó y mostró su apoyo al sindicato Solidaridad en obras como *El hombre de mármol* (1977).

Kawalerowicz también logró hacerse conocido más allá de las fronteras polacas con una serie de películas muy diferentes, pero en las que siempre se mantenía un alto nivel técnico y una complejidad ideológica que lo alejaba del cine propagandístico, de una u otra parte. *Tren de noche* (1959) es un claustrofóbico *thriller* en el que un grupo de pasajeros busca a un

asesino escondido entre ellos; *Madre Juana de los Ángeles* (1961) se centra en el caso real de un convento en el que unas monjas parecen estar poseídas por el demonio; y *Faraón* (1966) es una película sobre el antiguo Egipto como ninguna otra, con un fuerte componente político y un rigor histórico muy poco habitual en el cine de época. El otro gran director de la Escuela Polaca de Cine, Wojciech Has, es principalmente conocido por *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1965), una brillantísima adaptación de la obra maestra de Jan Potocki, una película gozosa y llena de inventiva que demuestra que los polacos también pueden tener sentido del humor.

Pertenecientes a una generación posterior fueron Jerzy Skolimowski y Roman Polanski. El primero, que empezó trabajando como actor bajo la batuta de Wajda, se empeñó en reflejar las inquietudes de su generación en cintas como *Barrera* (1966), pero no tardaría en darse por vencido y decidió emigrar a Reino Unido, donde rodaría su película más aclamada, *Trabajo clandestino* (1982). Algo similar le pasó a Polanski, uno de los mayores directores de la historia del cine, quien debutó en el largo con la impactante *El cuchillo en el agua* (1962), en la que se podrían detectar muchas de las constantes de su cine, como la preferencia por los espacios claustrofóbicos, su inclinación por las relaciones sentimentales insanas o su maestría a la hora de crear tensión con elementos mínimos. Pero una cosa es reflejar ambientes opresivos y otra muy distinta soportarlos en carne propia, así que, en cuanto pudo, Polanski también se marchó a Inglaterra, donde rodó *Repulsión* (1965), historia de represión sexual protagonizada por Catherine Deneuve.

EL NUEVO CINE CHECOSLOVACO

Checoslovaquia vería durante estos años el surgimiento de una sorprendente cantidad de grandes talentos que situarían su cinematografía entre las más dinámicas, innovadoras y eufóricas de todo el mundo, pero, al igual que había pasado con sus colegas polacos, tras un breve período de libertad, la cerrazón del régimen comunista volvería a ahogarlos. Sin duda, el nombre más destacado de grupo fue el de Milos Forman, quien desplegó una gran irreverencia desde su primera cinta de ficción *Los amores de una rubia*

(1965), en la que se mantuvo ajeno a la política y prefirió centrarse en las desventuras de un joven que lo único que quiere es acostarse con una chica. En la divertidísima *¡Al fuego, bomberos!* (1967), continuó burlándose de la incompetencia de las autoridades, con lo que se ganó la prohibición de su estreno. La cosa se puso cada vez más seria tras la primavera de Praga y la invasión rusa, que llevó a Forman a exiliarse y a desarrollar una brillante carrera en Hollywood con films tan notables como *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1975), un título clave del espíritu contracultural de la época.

La aparente inconsciencia de estos jóvenes, alejados del ideal socialista, tampoco sentó bien a muchos en el Oeste, que les reprochaban su falta de compromiso. Una de las principales acusadas de irresponsabilidad fue Věra Chytilová, a quien todo ese rollo de la política le era totalmente ajeno. Poseedora de un estilo feliz y juguetón, en cintas como *Las margaritas* (1966) prefirió trabajar en la experimentación formal utilizando una muy leve excusa argumental para crear una película de una riqueza visual inusitada, sin ningún sentido narrativo, pero llena de energía. Otro autor al que los grandes acontecimientos históricos parecían no afectarle fue Jiří Menzel, cuya película más destacada fue *Trenes rigurosamente vigilados* (1966), sobre un joven empleado de ferrocarriles a quien la frustración sexual lleva a la desesperación y al intento de suicidio. También en el terreno de la animación brillaría la cinematografía checoslovaca, con nombres tan destacados como el de Karel Zeman, quien firmó una fantástica adaptación de Julio Verne en *La invención diabólica* (1958) o Jiří Trnka, autor de ese canto antitotalitario que es *La mano* (1965).

NUEVOS CINES LATINOAMERICANOS

La gran ola que estaba arrasando con el estilo caduco y proponiendo una nueva manera de entender el cine y la vida también llegó a Latinoamérica. En Argentina sobresalió la figura de Leopoldo Torre Nilsson, quien formó una sólida pareja artística con la novelista Beatriz Guido, que firmaría los guiones de muchas de sus películas. Nuevos cooperantes de esta generación creativa y disidente fueron David Kohon, también dramaturgo, novelista y crítico de cine, quien se ocupó de las cuitas de la clase media en cintas

como *Tres veces Ana* (1961), que contiene acercamientos a diferentes imágenes de la mujer argentina; Miguel Antín, que adaptó a Julio Cortázar en *La cifra impar* (1962); y Fernando Birri, realizador, en 1962, de *Los inundados*, donde la huella neorrealista se deja notar más en el estilo de rodaje que en un verdadero legado estético. Con el inicio de la dictadura en 1966, el movimiento se dispersó, pero, como recambio, surgió el cine comprometido de Pino Solanas, quien en 1968 dirigió junto a Octavio Getino el ambicioso documental *La hora de los hornos*, de más de cuatro horas de duración, en el que defendían la necesidad de hacer un tipo de películas que fuera más allá de la dicotomía cine industrial versus cine de autor y donde se ponían al servicio del pueblo.

En Cuba la revolución política también supuso un giro de ciento ochenta grados en las instituciones cinematográficas. Tan pronto como en 1960 se creó el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, entre cuyos fundadores se encontraban Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea. El primero se encargó de realizar el emblemático documental *Cuba baila* (1961), mientras que Gutiérrez Alea llegaría a ser uno de los directores más reconocidos de América Latina. En un primer momento, se puso de manera entusiasta del lado del cambio con cintas como *Historias de la revolución* (1960), pero pronto dejó claro su desencanto con la deriva que estaba tomando el nuevo régimen. *Memorias del subdesarrollo* (1968) es un inspirado retrato de un intelectual que intenta salir de la isla acosado por un ambiente cada vez más opresivo. Aunque lo cierto es que, si en Europa la cinta se interpretó como una crítica mordaz a las autoridades, en la isla se leyó como una burla a ese personaje quejica y pretencioso para el que nada es suficientemente bueno. En la filmografía de Gutiérrez Alea abundan los ejemplos de su buen hacer, pero no alcanzó un verdadero eco internacional hasta *Fresa y chocolate* (1993), en la que descubrió al mundo la fantástica escuela de actores cubanos, aquí representados por Jorge Perugorría, Vladimir Cruz y Mirta Ibarra, y una manera fresca y desprejuiciada de reflejar la sociedad. Pero antes de llegar a este punto, el cine cubano vivió un momento de esplendor gracias al apoyo institucional, que daría sus frutos en cintas como *Lucía* (1969), en la que Humberto Solás utilizaba la

épica para contar la vida de tres mujeres que habían participado activamente en momentos claves de la historia nacional. Sin embargo, el idilio con los creadores no duró mucho y, tras el asunto Padilla, por el que se encarceló al poeta debido a difusas «actividades subversivas», intelectuales de todo el mundo dieron la espalda al régimen y el cine cubano perdió su momento.

Aunque suene a tópico, en Brasil la renovación del cine se hermanaría con el realismo mágico que triunfaba en literatura. El mejor representante de este estilo fue Glauber Rocha, quien, en cintas como *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), supo utilizar los resortes del wéstern para con una, en principio, disparatada mezcla de política y religión, lograr una obra muy personal en la que manejaba de manera particular el montaje, los encuadres y los saltos en la continuidad. Otro nombre destacado del *Cinema Novo* fue Nelson Pereira dos Santos, quien, en *Vidas secas* (1963), se ocupó de personajes que viven en las condiciones más humildes tratando de salir adelante sin gran esperanza. Su película más famosa es *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), en la que trata temas como el colonialismo y la creación del *otro*. El tercer gran autor del *cinema movo* fue Carlos Diegues, que debutó en 1963 con *Ganga Zumba*, sobre la huida de un esclavo negro. Con la instauración de la dictadura militar se dio fin a la libertad con la que estos creadores habían podido trabajar, y tanto Rocha como Diegues decidieron exiliarse, con lo que se cerraba bruscamente la posibilidad de crear una cinematografía nacional con identidad propia.

LA INDUSTRIA JAPONESA

En América Latina el peso de la creatividad recaía en francotiradores solitarios que, la mayoría de las veces, tenían que luchar la guerra por su cuenta. Por el contrario, Japón podía presumir de tener una de las industrias más consolidadas del mundo, lo que le permitió permanecer ajena al dominio occidental gracias a una enorme producción de películas que seguían la riquísima herencia cultural del país. Los géneros tradicionales, como el *gendai-geki* (dramas contemporáneos) y el *jidai-geki* (películas históricas), se disputaban el predominio junto a las adaptaciones del teatro kabuki. Uno de los grandes títulos del periodo mudo fue *Almas en el*

camino (1921) de Minoru Murata, en la que se dejó notar la influencia de *Intolerancia* en su estructura con historias interrelacionadas. En 1932 se fundó la productora Toho, que dominaría el cine nipón durante las siguientes décadas y que se especializaría en películas de exaltación patriótica y de samuráis, como *Humanidad y globos de papel* (1937), de Sadao Yamanaka.

Con posterioridad a la guerra, se produjo el florecimiento de un grupo de directores extraordinarios que alcanzarían un gran prestigio internacional. Kenji Mizoguchi tuvo una prolífica carrera en el cine mudo y rodó más de medio centenar de películas, muchas de ellas perdidas. En cualquier caso, el propio director decía que su verdadera carrera no comenzó hasta bien entrados los años treinta. Su primer gran título conocido es *Historia de los crisantemos tardíos* (1939), en la que ya podemos apreciar algunas de sus características más destacadas, como su interés por el papel subordinado de las mujeres, y su inimitable estilo, consistente en largos y precisos planos de una pericia admirable. Después de la guerra, se especializó en el cine de época, pero, por muy deslumbrante que sea la estética de sus films, su fondo nunca es secundario. En *La vida de Oharu, mujer galante* (1952), otra de sus obras maestras, de nuevo nos encontramos ante el retrato de una fuerte mujer que lucha por imponerse a los prejuicios de un entorno conservador y patriarcal. *Cuentos de la luna pálida* (1953) es una perfecta introducción a su cine que permite disfrutar tanto del exotismo de una historia de época y fantasmas a la japonesa como deleitarse con su romanticismo lleno de sensibilidad y buen gusto.

Cartel en español de *Cuentos de la luna pálida*

Yasujirō Ozu también tuvo una amplia filmografía durante el período mudo, cuando se especializó en comedias, pero su época de mayor brillo no llegaría hasta después de la guerra, momento en el que se dio a conocer en todo el mundo con su trilogía de Noriko, integrada por *Primavera tardía* (1949), *Principios de verano* (1951) y *Cuentos de Tokio* (1953). En contraste con el espectacular estilo de Mizoguchi, en Ozu predomina el minimalismo. Su puesta en escena es reposada, con la cámara situada en una perspectiva más baja de lo habitual, como si el punto de vista estuviera a la altura de una persona arrodillada. En su cine todo es tranquilo y relajado; expresión de una madura sabiduría. Sus historias también son en apariencia sencillas, pequeños dramas familiares sobre la incomprensión entre las diferentes generaciones, el contraste entre tradición y modernidad, el fin de los viejos tiempos y el nacimiento de algo nuevo. En apariencia, se podría decir que no pasa gran cosa, que predomina la contemplación, pero si el espectador no quiere perderse lo que realmente está pasando por debajo de este lago apacible, tendrá que poner toda su atención.

Es una lástima que no pueda dedicar más espacio a uno de los cineastas más gentiles, cercanos y sagaces de la historia del cine, pero tenemos que pasar a nuestro siguiente autor, Mikio Naruse, el gran maestro del melodrama japonés. Con un estilo más deprimente que el de Ozu, a veces parece que, para Naruse, todo está mal, que no hay ilusión ni esperanza en su mundo. Y, dicho así, no entrarían muchas ganas de adentrarse en su cine, pero lo cierto es que merece la pena darle una oportunidad y descubrir el gran talento que se escondía detrás de su pesimismo. Quizá una buena manera de saber lo que nos espera es *Nubes flotantes* (1955), ambientada en la inmediata posguerra y con el foco puesto en la lucha por la supervivencia de una mujer tan devastada como su propio país.

Akira Kurosawa

Todos estos directores fueron objeto de admiración y siguen siendo considerados como referentes del séptimo arte, pero ninguno alcanzó la repercusión de Akira Kurosawa, el director oriental más conocido en Occidente. El reconocimiento internacional le llegaría con *Rashomon* (1950), que asombraría al público de todo el mundo con su compleja estructura a base de *flashbacks* en los que la misma historia es narrada desde puntos de vista diferentes y contradictorios; esta película también se vería beneficiada por la gran fotografía de Kazuo Miyagawa. El éxito de esta producción no fue nada comparado con el que obtendría con *Los siete samuráis* (1954), una de las cintas más famosas del cine japonés. De nuevo con el icónico y desbordante Toshirō Mifune al frente del reparto, en ella el director mostró lo mejor de sí mismo enganchando al espectador con un historia en la que hay acción, drama e incluso sus gotas de humor.

Toshirō Mifune encarnando al samurái Sajuro

Que el arte no entiende de nacionalidades lo ejemplifica *Trono de sangre* (1957), una adaptación de *Macbeth* que es una de las mejores películas basadas en una obra de Shakespeare que se hayan rodado. La influencia que la cultura occidental tenía en él era de doble sentido, pues si Kurosawa hacía uso a conveniencia de las tradiciones ajenas, otros directores no tenían empacho a la hora de tomar prestado de su cine argumentos y recursos estilísticos. Así, George Lucas apenas disimuló todo lo que había aprendido de *La fortaleza escondida* (1958) para escribir el argumento de *La guerra de las galaxias*, y Sergio Leone fusiló sin contemplaciones *Yojimbo* (1961) para realizar *Por un puñado de dólares.* Su creciente prestigio le condujo a ser reclamado por Hollywood, pero su experiencia americana se convertiría en una pesadilla. Tras pasar años preparando la que iba a ser la superproducción *Tora! Tora! Tora!*, finalmente se vio apartado del proyecto y sufrió una crisis personal y profesional que estuvo a punto de acabar con su carrera y que incluso le llevó a intentar suicidarse. Totalmente recuperado, en 1975 firmó *Dersú Uzalá,* una de sus mayores

obras maestras, en la que cuenta la historia de un explorador ruso y su amistad con un cazador nativo de Siberia. En ella volvemos a disfrutar de la visión generosa y tolerante de Kurosawa que, una vez más, aúna el espíritu de aventura con la habilidad para retratar el corazón humano en toda su profundidad.

La *nūberu bāgu*

Pese a la actividad de estos gigantes, la industria japonesa entró en declive a finales de los años cincuenta, por lo que el campo estaba abierto a la llegada de una nueva generación de directores dispuestos a utilizar sus cámaras para registrar los cambios de una sociedad que se debatía entre la tradición y la influencia de la cultura norteamericana y que se mostraba más cercana al renovador cine que les llegaba desde Europa que a Ozu o Mizoguchi. Fue la conocida como *nūberu bāgu*, o 'nueva ola japonesa', integrada por nombres como Seijun Suzuki, quien tendría su momento de gloria en 1967 con *Marcado para matar*, cinta de *yakuzas* que abrazaba la modernidad con una asombrosa cantidad de hallazgos por fotograma y que ha tenido una gran influencia en numerosos directores contemporáneos; Masaki Kobayashi, conocido por su trilogía *La condición humana* (1959-1961), en la que, a lo largo de más de nueve horas, sigue los avatares de un pacifista en plena Segunda Guerra Mundial; o Shohei Imamura, quien en 1968 dirigió *Profundo deseo de los dioses*, en la que, con una visión casi entomológica, estudiaba el comportamiento de los habitantes semisalvajes de una isla perdida. El director más destacado de la *nūberu bāgu* fue Nagisa Ōshima, quien ya contaba con una considerable filmografía antes de hacerse notar en 1968 con *Dead by Hanging*, una extrañísima película que comienza como una denuncia a la pena de muerte, se transforma, sin avisar, en una comedia bufa y termina siendo una brechtiana representación de los arquetipos sociales. La buena acogida de la cinta en Cannes propició que los franceses le financiaran *El imperio de los sentidos* (1976), escandalosa cinta que mostraba sexo real y cuya versión íntegra sigue prohibida en Japón. Este estilo transgresor y valiente tuvo continuidad en *El imperio de la pasión* (1978).

EL WÉSTERN CREPUSCULAR

Como ya vimos en el capítulo anterior, aunque el cine norteamericano vivió en los años cincuenta un período de extraordinaria creatividad, comercialmente su estrella había empezado a declinar y los problemas que ya se apuntaban, como la popularización de la televisión, estallaron en los sesenta. El cine había dejado de ser la principal fuente de ocio y los estudios entraron en colapso. El viejo sistema, que tan sólido se había mostrado desde el período mudo, dejó de funcionar y, aunque en cierta medida fue sustituido por compañías independientes, la realidad es que el conjunto de la cinematografía estadounidense se vio claramente afectado. Este declive se observa claramente en un género que puede servir de termómetro para medir el estado de salud del cine norteamericano, el wéstern, que dejó de ser el de mayor popularidad y que ya no recuperaría su papel preponderante.

El director que mejor representó la transición hacia un nuevo género más realista, ambiguo y violento fue Sam Peckinpah, quien, con la estupenda *Duelo en la alta sierra* (1962), inició la moda del wéstern crepuscular, con *Mayor Dundee* (1965) lo hizo todavía más sucio y desesperado, y con *Grupo salvaje* (1969) lo llevó a un callejón sin salida de violencia y crueldad. Cada vez más hundido por culpa del alcohol y presa de ataques de violencia que hacían de él una persona peligrosa y temible, escapa a la comprensión que en 1973 fuera capaz de rodar *Pat Garrett y Billy el Niño*, en la que definiría el wéstern moderno contando, una vez más, una de las historias más legendarias del viejo Oeste, pero de una manera totalmente diferente.

Otro wéstern definitorio de los años sesenta fue *Los profesionales* (1966), con la que Richard Brooks firmó una de las películas del Oeste más románticas, pesimistas y conmovedoras que se hayan realizado. Apoyado en un guion propio de reminiscencias homéricas, contó la historia de un grupo de hombres dispuestos a llevar a cabo la misión que se les había encomendado sin detenerse ante el peligro, pero que finalmente pondrán por encima de la propia conveniencia sus valores morales. La cinta más exitosa del género fue *Dos hombres y un destino* (1969), para la que el director George Roy Hill contaría con el maestro de guionistas William

Goldman y con la carismática pareja formada por Paul Newman y Robert Redford. Pero si esta película rompió las taquillas, con *El golpe* (1973) batió todos los récords. Hill nunca fue un director con un gran estilo, y esta cinta se basa demasiado en un facilón golpe de efecto, pero lo cierto es que el empaque es muy sólido y que se puede disfrutar como un entretenimiento de primera calidad.

Robert Mulligan también firmó uno de los wésterns definitorios del género en los sesenta, aunque, sin duda, *La noche de los gigantes* (1968), pese a su extraordinario manejo de la intriga, no es tan conocida. La que sí podría considerarse como una de las películas más famosas de los años sesenta, y con razones más que sobradas, es *Matar a un ruiseñor* (1962), sobre la celebérrima novela de Harper Lee, en la que contó con el protagonismo de Gregory Peck, quien se convirtió en el padre ideal del cine norteamericano. Nada original se puede decir de esta modélica adaptación repleta de ternura en la que el sentido de la justicia se impone a los prejuicios y el odio.

EL CINE INDEPENDIENTE

Pasando ya a otros títulos emblemáticos de la década, hay que hablar de *El buscavidas* (1961). Antiguo militante comunista, Robert Rossen fue perseguido por el Comité de Actividades Antiamericanas y, tras su inicial rechazo a colaborar, acabó soltando algunos nombres de antiguos camaradas. Obviamente, esta encrucijada marcaría su vida, y la sombra de esta rendición se puede ver en la depresiva y oscura *El buscavidas*. Escrita desde el estómago, rodada a tumba abierta, con un Paul Newman que por fin demostró que era un actor extraordinario y una Piper Laurie con la emoción a flor de piel, la aparentemente conocida historia del auge y caída de un jugador de billar se convierte en una sentida y sincera exploración sobre la culpa y el dolor. Igualmente dura es *Lilith* (1964), película maldita donde las haya, en la que Jean Seberg interpreta a un atormentado personaje muy parecido a ella misma en una de las pocas cintas que retratan la enfermedad mental con verdadera honradez.

Aunque posteriormente su obra alcanzaría una enorme influencia, en vida la carrera como director del actor John Cassavetes ocupó un lugar marginal respecto a la industria, ya que prefirió mantenerse alejado de cualquier atadura, poniendo por delante su compromiso con el radicalismo estético. Su primera película como realizador fue *Sombras* (1958), que empezó siendo poco más que un ejercicio para sus clases de interpretación, pero que acabaría convirtiéndose en la obra fundacional del cine independiente. Tras un par de malas experiencias como director de estudio, ya nunca más volvería a confiar en Hollywood, aunque mantendría una constante carrera como actor de carácter que le permitiría financiar sus propios proyectos. Con *Faces* (1968) ya mostró una absoluta soltura, con sus características escenas largas en las que o los personajes no paran de hablar o no pasa nada, como si se le hubiera olvidado apagar la cámara. En esta cinta también podemos disfrutar de otro de los grandes valores de Cassavetes: su dirección de actores. Acompañado casi siempre por el mismo grupo de intérpretes amigos, de una frescura todavía palpable, entre ellos destaca Gena Rowlands, una de las mejores actrices de la historia del cine. En una carrera llena de picos, podría destacarse *Una mujer bajo la influencia* (1974), quizá la cumbre del arte de Rowlands, que interpreta a una ama de casa con problemas mentales, apoyada contra viento y marea por su marido, el enorme Peter Falk.

Entre los directores extranjeros que ayudarían a ventilar el aire en Hollywood, destaca el británico John Boorman, quien con *A quemarropa* (1967) renovó por completo el género negro importando algunas de las técnicas que ya habían triunfado en Europa, como los juegos temporales a través del montaje o la utilización creativa del sonido. La cinta también se benefició de la interpretación del siempre duro Lee Marvin y de la modernísima Angie Dickinson. El director ya había logrado cierto prestigio, pero la verdadera popularidad le llegaría con *Deliverance* (1972), en la que ponía frente a los peligros de la tan habitualmente idealizada naturaleza a un grupo de urbanitas indefensos.

STANLEY KUBRICK

En el panorama no demasiado boyante del cine norteamericano de los años sesenta, destaca el nombre de un director que iba a marcar la historia del cine mundial: Stanley Kubrick, quien debutó en 1953 con la *amateur Fear and desire*, a la que siguió la también semiprofesional *El beso del asesino* (1955), películas interesantes, pero que, de no estar firmadas por él, hoy seguramente estarían totalmente olvidadas. Su primer film realmente importante fue *Atraco perfecto* (1956), una actualización de *La jungla de asfalto* con la que ya se podía afirmar que estábamos ante un director superdotado capaz de dar nuevos bríos a una historia en apariencia tan arquetípica como la del atraco a un banco en la que todo sale mal. La brillantez formal y su buen ojo para la composición quedarían todavía más patentes en *Senderos de gloria* (1957), una narración antibelicista en la que utilizaría unos impactantes *travellings* y donde mostraría un lado humano no muy habitual en él. Kirk Douglas quedaría tan impresionado por este joven director que, cuando despidió a Anthony Mann del rodaje de *Espartaco* (1960), decidió que fuera él quien se encargara de tomar las riendas de la superproducción.

El éxito de la cinta le dio vía libre para emprender proyectos que le eran más cercanos y, ya con mayor libertad, se enfrentó a un reto mayúsculo: adaptar *Lolita* (1962). El resultado es discutible, tanto por traicionar en gran medida la historia creada por Nabokov como porque, cinematográficamente, es muy irregular y excesivamente fría, un reproche que se haría habitual a lo largo de toda su filmografía. De lo más destacable de la cinta fueron las actuaciones de James Mason, actor que siempre cumplía, y Peter Sellers, intérprete que parecía capaz de encarnar cualquier papel. Kubrick le sacaría todo el partido en *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (1964), en la que se caracterizaba a tres personajes en una desquiciada parodia sobre la Guerra Fría. Tras estas vacaciones, se pondría solemne con *2001: Una odisea del espacio* (1968), una de las películas que más exégesis ha provocado en toda la historia del cine, así que no voy a abundar en interpretaciones. Lo mejor es acercarse a la película sin prejuicios y también sin esforzarse demasiado e intentar comprenderla, dejarse llevar por sus fascinantes imágenes, deleitarse en la perfección técnica, sumergirse en un cuento con ínfulas de trascendencia, pero en el que triunfa el valor estético.

Con el halo de genio excéntrico, huraño y misántropo, obseso y tiquismiquis, Kubrick se había ganado el derecho a hacer lo que quisiera. Y si lo que quería era quedarse en Inglaterra y montarse unos estudios cerca de casa, pues eso que le concedían. *La naranja mecánica* (1971) fue una exploración de la violencia y la decadencia moral, de esas cintas modernísimas el día de su estreno y desfasadas al siguiente. En *Barry Lyndon* (1975) probó suerte con las películas de época en un nuevo *tour de force* del que parecía imposible salir victorioso, para la que hizo un uso totalmente inaudito de la fotografía utilizando iluminación natural para intentar transmitir la estética más acorde con el momento histórico retratado. El nuevo género que se propuso deconstruir fue el de terror con *El resplandor* (1980), un nuevo alarde de puesta en escena. Abundante en imágenes icónicas, puede que Kubrick tampoco en este caso fuera muy fiel al universo literario en el que se basaba, pero, sin duda, logró un artefacto cinematográfico que es un trabajo de pura orfebrería. Inmerso en algunos proyectos a los que dedicó miles de horas y un trabajo de documentación exhaustivo y que luego se quedaron en nada, Kubrick tardó siete años en estrenar su siguiente película, *La chaqueta metálica*, de la que se podría decir que no había merecido la pena tanta espera. Todavía tardó más y todavía más fuerte fue la decepción con su última película, *Eyes Wide Shut* (1999).

NUEVO CINE DOCUMENTAL

Frente a la languidez del cine de ficción hollywoodiense, el cine documental norteamericano vivió durante los años sesenta una importante renovación con la aparición de varios directores que intentarían captar la vibrante sociedad de la época. Una de las primeras obras en revolucionar el género fue *Primary* (1960), cinta de Robert Drew que introdujo el estilo directo. D.A. Pennebaker es, sobre todo, conocido por sus cintas sobre estrellas de la música, como la imprescindible *Don't Look Back* (1967), en la que consiguió acercarse de una manera inaudita a la figura del normalmente elusivo Bob Dylan durante una gira por Inglaterra. En sintonía con el desgarro que estaba viviendo la sociedad, Emile de Antonio realizó

un documental estremecedor sobre la guerra de Vietnam en *In the Year of the Pig* (1968). Por su parte, Albert y David Maysles firmarían clásicos del género como *Salesman* (1969), en la que se centraron en la cotidianeidad de un grupo de viajantes y ejemplificaron mejor que nadie el estilo «mosca en la pared», que reduce el papel del director a mero observador.

6

El nuevo Hollywood

A mediados de los años sesenta, mientras el resto del mundo vivía una renovación sin precedentes que llenó las pantallas de películas personales, innovadoras y radicales, en Estados Unidos la mayoría de los estudios todavía estaban liderados por sus fundadores, por lo que la necesidad de transformación chocaba con una mentalidad anticuada poco proclive a aceptar que las cosas no podían seguir igual. Pero, con una continua caída en la venta de entradas, estaba claro que la industria se acercaba a un momento en el que debía renovarse o morir. Ya en los últimos años de la década se habían introducido algunos avances que pretendían hacer el cine más atractivo y actual. Una de las primeras técnicas que se abrieron paso fue el Dolby Stereo, un sistema de sonido en alta fidelidad que daba al espectador una poderosa sensación de inmersión. Las cámaras también siguieron evolucionando y se volvieron cada vez más ligeras, lo que permitía una mayor movilidad. Un importante paso adelante fue la creación de la Steadicam, que daba estabilidad a la toma de imágenes en movimiento liberando a la cámara de los soportes tradicionales. Otra técnica que

causaría furor en los setenta fue el zoom, que permitía acercar y alejar el foco con gran rapidez y sin necesidad de mover físicamente la cámara. Pero, por importantes que sean estas innovaciones técnicas, en el mejor de los casos pueden suponer modas pasajeras que, en un primer momento, atraigan a un público curioso, pero que, a la larga, no van a suponer ningún atractivo por sí mismo. Por suerte para Hollywood, las buenas películas iban a llegar a porrón.

Todas las historias del cine señalan a *Bonnie y Clyde* (1967) como la película fundacional del nuevo Hollywood que triunfaría en los siguientes años. Escrita por los cinéfilos David Newman y Robert Benton, el guion era tan claramente heredero de la *nouvelle vague* que los primeros directores a los que se lo ofrecieron fueron Truffaut y Godard, quienes finalmente se cayeron del proyecto, que recaería en Arthur Penn. Las características que la definen podrían servir para describir el tipo de cine que estaba por conquistar Hollywood. En palabras de la revista *Time*: violencia, sexo y arte. Se rebaja la importancia dada al argumento, se deja de lado la coherencia cronológica y la verosimilitud, se mezcla con descaro el drama y la comedia, el héroe y el villano se confunden, hay una desinhibida sensualidad, predomina la visión irónica y ya tenemos todos los ingredientes para rodar una película acorde con los tiempos. También es conveniente contar con nuevas caras, no asociadas al viejo Hollywood, que aporten su granito de frescura. En este caso, con Warren Beatty, que por fin explotó una carrera que no acababa de despegar; la desenvuelta y con cara de estrella clásica, Faye Dunaway; y el buen hacer de Gene Hackman.

Dibujo de Bonnie y Clyde

Otra película que avisó de que el cine norteamericano iba a cambiar de arriba abajo fue *El graduado* (1967). Su realizador, Mike Nichols, era un reputadísimo director teatral que debutó en la pantalla derribando barreras con *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1966), en la que Elizabeth Taylor y Richard Burton se decían de todo en un combate de boxeo dialéctico amargo y de una violencia verbal impropia del cine comercial al que el público estaba acostumbrado. La cinta fue la más vista en su año y otorgó a Nichols total libertad para su siguiente idea, que se convertiría en *El graduado*. Tal era su preeminencia que incluso se permitió dar el papel protagonista a un actor feo, bajito y casi sin experiencia llamado Dustin Hoffman. En poco tiempo, la película, con su emblemática banda sonora a cargo de Simon & Garfunkel, se convirtió en el referente de la juventud contestataria que abominaba del mundo que le habían dejado sus padres.

También se encuentra en la base del nuevo Hollywood *Easy Rider*, pero, antes de llegar a ella, vamos a detenernos un momento en la figura de su promotor, el estajanovista Roger Corman. Capaz de rodar una película en dos días y con cuatro cuartos —o, para ser más exactos, en dos días y una noche y con 30 000 dólares, lo que costó *La pequeña tienda de los horrores*)— Corman sería un adelantado al reciclaje que sabía sacar todo el partido posible a unos decorados de andar por casa, un equipo mínimo y multitarea, y unos colaboradores jóvenes y entusiastas. Su carrera como

director cuenta con títulos tan expresivos como *El ataque de los cangrejos gigantes* (1957), pero también se puede vanagloriar de incluir algunas cintas que se han convertido en obras de culto; en especial, su serie de adaptaciones de Edgar Allan Poe, entre las que destaca *La máscara de la muerte roja* (1964), protagonizada por su actor fetiche Vincent Price y con una magnífica fotografía de Nicholas Roeg. Y este fue precisamente el gran valor de Corman, saber rodearse de gente de un enorme talento a quienes, a cambio de explotar sin misericordia, luego daba total libertad para que se encargaran de sus propios proyectos —dentro de unos presupuestos limitados, claro está—. De su cantera surgirían autores como Peter Bogdanovich o Francis Ford Coppola y actores como Peter Fonda, Dennis Hopper y Jack Nicholson. Anda, qué casualidad, si ya tenemos aquí a los tres protagonistas de *Easy Rider*.

En 1967 Corman había dirigido *El viaje*, un guion firmado por Nicholson (quien llevaba ya unos años dedicados a la actuación sin poder salir de la serie B, por lo que había comenzado a buscar otras opciones profesionales) en el que dos amigos, interpretados por Fonda y Hopper, experimentan con el LSD. La película fue, inesperadamente, un éxito que abrió la posibilidad de hacer películas similares en las que las drogas y el sexo fueran mostradas de una manera más explícita de lo habitual. Fonda y Hopper no se hicieron de rogar. Hay diversas versiones sobre la redacción del guion que acabaría convirtiéndose en *Easy Rider* (1969), lo cual no es de extrañar teniendo en cuenta que sus protagonistas estaban a otras cosas. Si la escritura fue un caos, el rodaje no fue mucho más estable. Las improvisaciones tenían más que ver con salir del paso que con una idea asumida y nadie en el equipo parecía saber muy bien cuál era el objetivo. Todo parecía apuntar al desastre y, sin embargo, la cinta se convirtió en un éxito instantáneo que representó a la perfección el eslogan de sexo, drogas y *rock and roll* (con el aditivo estético de las motos). De alguna manera, sus creadores habían sabido captar el espíritu de la época y reflejar ese estado de incertidumbre y de cambio que parecía ahogar a la sociedad norteamericana llevándola por un camino incierto cuya meta era desconocida.

Junto a estas películas, otra cinta que marcaría época y cuya repercusión pillaría a todo el mundo por sorpresa fue *MASH* (1970). Ambientada en la guerra de Corea, sin embargo a nadie se le escapaba que, en realidad, se trataba de una manera de contar lo que estaba sucediendo en Vietnam, dando la vuelta a los tópicos del género bélico para transmitir un fuerte sentido paródico. Nada de grandilocuencia ni patrioterismo, sino subversión e irreverencia ante la autoridad. El director de la película fue Robert Altman, quien ya tenía una extensísima carrera en televisión, pero que en el cine solo contaba con una película de la que había sido despedido y otra que no había visto nadie. Y, sin embargo, el resultado final fue saludado desde su estreno como un hito del nuevo cine americano, divertidísimo y con su punto de crítica social.

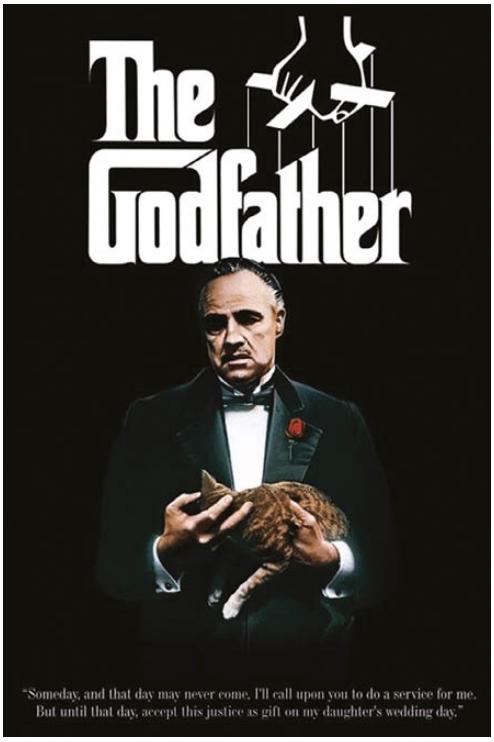
El prestigio adquirido y el dinero recaudado dieron alas a Altman para afrontar proyectos tan personales como *Los vividores* (1971) en la que llevaba aún más lejos de lo que hemos visto en el capítulo anterior la deconstrucción del wéstern. Se trata de una estimable cinta con buenas interpretaciones de Warren Beatty y Julie Christie, una extraordinaria fotografía del checo Vilmos Zsigmond, quien se convertiría en uno de los operadores más importantes del Hollywood de la época y de más adelante, y una banda sonora con canciones de Leonard Cohen. Seguramente la mejor película de Altman sea *Nashville* (1975), y eso que se centra en un mundo *a priori* tan poco atractivo como el de la música *country*, además de estar aderezado con mensajes políticos muy datados. Pero lo cierto es que la película mantiene su vigencia gracias a la habilidad de Altman para manejar una enorme cantidad de personajes y subtramas que conforman un puzle de apariencia ininteligible, marca de estilo del autor junto a su utilización de largos planos secuencia que muestran a una gran cantidad de gente hablando.

FRANCIS FORD COPPOLA

Sin más dilación, vamos a presentar a Francis Ford Coppola, que está llamando a la puerta insistentemente y amenaza con echarla abajo, como hizo en Hollywood. Tras dirigir para Corman con recursos mínimos *Dementia 13* (1963) y rodar el trabajo universitario *Ya eres un gran chico* (1966) y el musical *El valle del arco iris* (1968), protagonizado por el legendario Fred Astaire, con quien Coppola disputaría continuamente, empeñado en darle unas cuantas lecciones sobre de qué iba esto de los musicales, el director ya se creyó capacitado para cambiar la industria. Y para ello fundó su propio estudio, Zoetrope, hacia donde consiguió atraer a lo más granado del nuevo Hollywood gracias a su generosidad (o ambición), que le llevó a pensar que podría financiar los proyectos de artistas que no encontraban en los viejos estudios una manera de expresarse. La primera película de la nueva compañía fue *Llueve sobre mi corazón* (1969), que pese a su escaso presupuesto le causó más de un encontronazo con la Warner, que la coproducía. Pero el sueño de que Zoetrope se convirtiera en el núcleo del renacer del cine norteamericano casi se derrumba antes de haber empezado a andar tras el fiasco de *THX 1138* (1971), una historia de ciencia ficción con toques filosóficos que Coppola había financiado a su amigo George Lucas y que supuso un desastre absoluto.

Con un Óscar bajo el brazo por su guion para *Patton* (1970) y un montón de deudas con la Warner, lo mejor que le podían ofrecer los estudios era una tonta historia sobre una familia mafiosa en el Nueva York de los años cuarenta y cincuenta. A Coppola no le llamaba nada ponerse a dirigir esta adaptación de un *bestseller*, y la Paramount solo se había fijado en él porque consideraban que un italoamericano sería el más apropiado para llevar a cabo el proyecto. Así que, a regañadientes, pensando que, si cedía en esta ocasión, obtendría la financiación para sus ideas más personales, Coppola aceptó dirigir *El padrino* (1972). Los problemas continuarían en la fase de preproducción (ni Al Pacino, un desconocido, ni Marlon Brando, demasiado conocido, eran vistos con buenos ojos por los productores), explotarían durante el rodaje (Coppola estuvo varias veces a punto de ser despedido) y no superarían ni la prueba de los primeros visionados (era demasiado larga y la fotografía de Gordon Willis era tan oscura que apenas

se veía nada). El resto, ya se sabe: tras su estreno, *El padrino* batió todos los récords de taquilla y se convirtió en un clásico instantáneo, una de esas pocas películas en las que todo parece funcionar a la perfección y que todavía hoy es considerada como uno de los títulos más importantes de la historia.



Cartel de *El padrino*

Alcanzada por fin la posición dominante que tanto había buscado, Coppola, efectivamente, pudo ponerse manos a la obra con una cinta plenamente personal, *La conversación* (1974). Paranoica tanto en su fondo como en su forma, el director supo retratar a la perfección el estado de *shock* en que había quedado Estados Unidos tras el escándalo del Watergate. De manera casi paralela a su rodaje, el director comenzó a desarrollar la preparación de *El padrino: Parte II* (1974), que superó toda expectativa y sería incluso mejor que su predecesora. De hecho, pese a la

perfección técnica de *El Padrino*, se le ha reprochado su ambivalencia moral, que es difícil de tragar. Por eso su continuación, además de ser más ambiciosa narrativamente (con dos tiempos cronológicos que se entrecruzan), también es mucho más compleja al retratar a esta familia podrida.

En 1975 Coppola fue nominado a tres Óscar y ganó los de mejor director y mejor guion, además de repetir con el de mejor película por *El padrino: Parte II*. Pocos autores podían presumir de haber llegado tan alto. Su prestigio artístico era indiscutible y su eficacia comercial no era disputada por nadie, así que no es raro que se volviera loco. Su siguiente proyecto, *Apocalypse Now* (1979), una adaptación de la novela de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas* ambientada en la guerra del Vietnam, sufrió uno de los rodajes más desastrosos de todos los tiempos. Las drogas, los conflictos personales y la ambición desmesurada del director estuvieron a punto de echar al traste el proyecto. Pero lo cierto es que la película es extraordinaria, una oscura y perturbadora historia sobre la desolación de la guerra y los abismos del alma humana. Al final, resultó que la ambición del director estaba justificada y que, efectivamente, era capaz de alcanzar cualquier meta que se propusiera. Por eso se fabricó su propia ciudad y puso todo lo que tenía (y lo que no) para rodar *Corazonada* (1981), un musical con canciones de Tom Waits y fotografía de Vittorio Storaro, deslumbrante estéticamente, pero cuyo presupuesto alcanzó cifras absurdas y que tuvo una recaudación ridícula. El desastre fue de tales dimensiones que Coppola tuvo que vender Zoetrope y pasar los siguientes años dirigiendo cintas de encargo para pagar las deudas.

LOS NUEVOS AUTORES

Tanto por sus inicios como por su desarrollo y su desenlace, la carrera de Peter Bogdanovich guarda más de un paralelismo con la de Coppola. Roger Corman le dio la oportunidad de debutar tras las cámaras con *El héroe anda suelto* (1968), en la que recuperó a Boris Karloff y, con la ayuda del operador László Kovács, acostumbrado al rodaje de guerrilla, firmó un emocionante *thriller*. Cinéfilo apasionado, Bogdanovich encontró un

argumento hecho a su medida en *La última película* (1971), en la que retrató a un grupo de jóvenes de un pueblo perdido que pasa a la edad madura cuando una manera de entender la vida y el cine (si es que hay alguna diferencia) se está acabando. Rodada con un pulso y un saber hacer impropios de alguien tan joven, el mundo descubrió a un autor con personalidad propia.

Además de Ford y Welles, otro de los maestros de Bogdanovich fue Howard Hawks, al que fusiló sin contemplaciones en *¿Qué me pasa, doctor?* (1972), que intentaba recuperar el espíritu alocado de las comedias *screwball* de los años treinta. Directamente ambientada en esta época estuvo también su siguiente proyecto: *Luna de papel* (1973), una tierna y picaresca historia de supervivencia. Ambas películas fueron grandes éxitos de crítica y de público que parecieron consolidar a Bogdanovich como un director con un toque mágico. Pero la megalomanía, que afectó a su generación tanto como el abuso de las drogas, pronto se iba a convertir en su maldición. Tras abandonar a Polly Platt, quien además de su mujer había sido un gran apoyo intelectual y artístico, para unirse a Cybill Shepherd, decidió homenajear a esta última dándole el papel protagonista de *Una señorita rebelde* (1974). Ni la actriz estaba capacitada para tamaño reto ni el director estaba en su mejor momento, y la cinta fue un enorme fiasco. Con sus siguientes producciones no consiguió remontar el vuelo y, de pronto, Bogdanovich se encontró poco menos que en la situación de un paria con el que nadie quiere mezclarse.

Si Bogdanovich al menos sigue siendo un personaje de cierta popularidad debido a su aparición en decenas de documentales y extras de DVD, en los que siempre se recurre a sus conocimientos como uno de los más grandes expertos en el Hollywood clásico o como uno de los protagonistas del nuevo Hollywood, la sensación es que sin embargo de Bob Rafelson ya solo se acuerdan los más expertos, y eso que fue uno de los nombres clave de los años setenta. Para *Mi vida es mi vida* (1970) contó con dos sólidos pilares: la más que eficiente guionista Carole Eastman y el actor Jack Nicholson. Hoy no deja de ser sorprendente que una película tan poco complaciente y tan apartada de toda espectacularidad y sentimentalismo fuera en su tiempo un enorme éxito popular. Con *El rey de*

Marvin Gardens (1972) Rafelson siguió explorando profundos conflictos humanos con un ojo especial para el retrato de personajes heridos. Su carrera entró en declive después de ser expulsado del rodaje de *Brubaker* (1980) por golpear a un ejecutivo, y ya solo despuntaría con *El cartero siempre llama dos veces* (1981), una nueva versión del clásico *noir*.

Estamos a punto de ver cómo la historia se repite. Una ascensión fulgurante en la industria, algunas películas que marcan hitos en la historia del cine, una rendición incondicional, algún resbalón y una decadencia imparable. William Friedkin también compartía con muchos de sus compañeros una formación televisiva y, en sus primeras películas, demostró que tenía ciertas ambiciones artísticas, pero para él era importante demostrar que también era un profesional capaz de sacar adelante proyectos ambiciosos. Y así quedó claro en *French Connection* (1971), en la que mezclaba elementos tradicionales del *thriller* de acción con unos toques de cine documental que dotaban a la cinta de un realismo menos habitual en el género. La película también se benefició de unas actuaciones que otorgaban una pátina de credibilidad a la historia, con Gene Hackman en uno de sus papeles más representativos y Fernando Rey en su interpretación más conocida internacionalmente.

Además de una buena acogida en taquilla, *French Connection* ganó cinco Óscar, así que la Warner dio vía libre a Friedkin para su siguiente proyecto, que se convertiría en la mítica *El exorcista*. Una película que sigue dando miedo incluso a los más habituados al género del terror y que arrastra una leyenda de malditismo. La cinta se convirtió en la segunda película más taquillera de 1974, solo superada por *El golpe*, y la ambición del director se disparó, lo que le llevó a realizar *Carga maldita* (1977), una nueva versión de *El salario del miedo*. Metido en un rodaje infernal, con un presupuesto inicial de algo más de dos millones de dólares —que se disparó a algo más de veinte— y un reparto sin estrellas, la cinta supuso tal fracaso comercial que Friedkin ya no se recuperaría.

La vida de Hal Ashby, que en gran medida sigue el mismo esquema que vemos repetirse, tiene unas connotaciones mucho más oscuras. Siendo uno de los montadores más demandados de la industria, un auténtico mago de las tijeras capaz de salvar las situaciones más comprometidas haciendo unos cortes aquí y unos encadenados allá, dio el paso a la dirección en 1970 con

El casero, a la que siguió la ya plenamente personal *Harold y Maude* (1971), una peculiar historia de amor entre un joven con tendencias suicidas y una septuagenaria con pasión por la vida. Para su siguiente producción, escrita por el guionista estrella de los años setenta Robert Towne, contó con el omnipresente Jack Nicholson como uno de los tres marinos protagonistas de *El último deber* (1973), aunque el mejor papel de la cinta fue para un debutante Randy Quaid, que encarnó con una asombrosa naturalidad a un joven ingenuo con la mano demasiado larga.

Warren Beaty eligió a Ashby para dirigir *Shampoo* (1975), otro guion de Towne que hoy ha perdido mucho del efecto chocante del que disfrutó en la época, pero que fue una de las películas más taquilleras de su año. En sus siguientes producciones, Ashby siguió dibujando un panorama de los Estados Unidos de la época. *El regreso* (1978) es la historia de un veterano de la guerra de Vietnam, interpretado magistralmente por Jon Voight, que regresa inválido a su país, mientras que *Bienvenido Mr. Chance* (1979), una sátira sobre la facilidad de la gente para dejarse engañar, es quizá la cinta de Ashby que mejor ha aguantado el paso del tiempo, en gran medida gracias a la extraordinaria interpretación de Peter Sellers, que encarnaba a un alma pura. La delicadeza en la puesta en escena de Ashby y la riqueza psicológica que otorga la actuación de Sellers hacen de la película algo mucho más complejo y emocionante. Alejado del mundanal ruido, Ashby ya no volvió a dirigir ninguna película digna de su talento. Para dar una nota aún más triste a su destino, justo cuando parecía haberse reformado, había dejado los malos hábitos y estaba dispuesto a retomar su carrera si alguien le daba una oportunidad, le fue detectado un cáncer y murió antes de cumplir los sesenta.

MARTIN SCORSESE

Este contexto de grandes artistas que vivieron una breve época de esplendor para apagarse con la misma rapidez con que habían alcanzado la gloria magnifica todavía más la figura de Martin Scorsese, quien ha sabido mantenerse en lo más alto después de cincuenta años en la profesión. Cinéfago precoz, poseedor de un conocimiento enciclopédico de la historia

del cine y con más entusiasmo que recursos, en 1967 pudo estrenar *¿Quién llama a mi puerta?*, en la que ya aparecían algunos de sus temas recurrentes —venga, citamos el sentimiento de culpa y la redención y ya nos lo quitamos de en medio—, y donde coincidió con algunos nombres que serían clave en su carrera posterior, como es el caso del estupendo actor Harvey Keitel y la montadora Thelma Schoonmaker, una maestra del oficio.

Una vez más, aparece por aquí Roger Corman, a quien su infalible olfato le hizo detectar en el joven Martin un talento descomunal. La colaboración entre ambos, *El tren de Bertha* (1972), no fue especialmente memorable, pero permitió al director dar un paso adelante que le conduciría hacia *Malas calles* (1973), este sí título fundamental en su trayectoria. En ella ya encontramos la mayoría de las marcas de estilo de su cine: su violencia, la mezcla de realismo y de cine de género y la utilización clave de canciones *rock* que pautan la acción. Y, además, descubrimos a Robert De Niro, con quien formaría una de las parejas creativas más fecundas de la historia del cine. En 1976 llegaría una de las cumbres de su carrera, *Taxi Driver*. Escrita por el torturado guionista Paul Schrader en un par de semanas, la cinta es el retrato de una ciudad apocalíptica en la que un inadaptado canaliza sus frustraciones a través de la violencia. Apoyado por la fotografía de Michael Chapman, la música del legendario Bernard Herrmann y la interpretación de un torrencial De Niro y de una apabullante niña llamada Jodie Foster, el director firmó una obra maestra que sigue causando estupor e incomodidad después de cada nuevo visionado.

Como le había pasado a sus compañeros de generación, tras conocer las mieles del éxito a Scorsese le sobrevino un estado de alucinación en el que la mezcla de dinero, poder y drogas le hicieron creerse invencible. Su momento de megalomanía se manifestaría en *New York, New York* (1977), un fallido musical que intentaba recuperar la gloria pasada del género. Sumido en una profunda depresión y adicto a la cocaína, parecía que Scorsese no iba a salir del pozo. Pero, gracias a la intervención de Robert De Niro, que le presentó un guion de Schrader que *debían* hacer juntos, hoy podemos seguir disfrutando de las películas de Marty. Porque el guion era el de *Toro salvaje*, una de las cumbres no solo de la carrera de Scorsese, sino de la historia del cine. Centrada en la historia real del muy bruto

boxeador Jake LaMotta, el director lo puso todo para construir una película impecable que, desde su icónico inicio con De Niro calentando a cámara lenta mientras suena *Cavalleria rusticana*, atrapa al espectador para vapulearlo durante dos horas sin darle ni un momento de respiro. Scorsese pareció haber llegado a lo más alto del arte cinematográfico.

LOS BARBUDOS

Brian De Palma, al igual que Scorsese, se había formado en Nueva York, en sus escuelas y en sus cines, y manifestó una gran pasión tanto por el cine clásico norteamericano como por la vanguardia europea. En sus primeros títulos, prevaleció su lado más político, pero cuando se instaló en Hollywood dejó atrás su vertiente más experimental y demostró que estaba dotado de un gran sentido de la puesta en escena. *Fascinación* (1976) es una copia apenas velada de *Vértigo* en la que, en cualquier caso, podemos ver que detrás de la cámara hay un autor con estilo y una gran habilidad para la creación de suspense, mientras que con *Carrie* (1976) revolucionó el género del terror. Tras nuevos homenajes a Hitchcock y Antonioni en *Vestida para matar* (1980) e *Impacto* (1981), De Palma llevaría su gusto por la violencia a la sublimación con *El precio del poder* (1983), una nueva versión de *Scarface* con guion de Oliver Stone en la que un Al Pacino pasadísimo de todo guiaba una historia excesiva y agotadora. Más allá de cuestiones morales sobre la responsabilidad de los creadores en la glorificación de la violencia, ateniéndonos a aspectos puramente cinematográficos, yo prefiero *Los intocables de Eliot Ness* (1987). En esta película, con guion de David Mamet, el director pareció, por una vez, sujetar las riendas y apostar por un estilo más clásico en el que no faltan sus referencias cinéfilas y un virtuosismo visual, manifiesto en la soltura de sus planos secuencia, que están a la altura de muy pocos. Indudablemente, su obra maestra es *Atrapado por su pasado* (1993), en la que nuevamente contó con Pacino, también en uno de sus mejores papeles. Melancólica sin afectación, con puntas de tensión casi insoportable, romántica y sabia, se trata de una cinta cuyo prestigio solo puede ir creciendo con el tiempo.

Coppola y George Lucas tuvieron una relación de mentor y alumno aventajado que se consolidó cuando el primero produjo al segundo *THX 1138* (1971), que, como ya vimos, fue el fracaso que su poco comercial título auguraba. Lucas tenía inclinaciones artísticas, pero, como su filmografía posterior dejaría claro, también tenía un gusto evidente por el dinero, así que después de este traspiés decidió que se dejaría de experimentos y apostaría por lo seguro. Con el público adolescente en mente, se puso a escribir el guion de *American Graffiti* (1973), un canto a la nostalgia con un tono optimista y ligero que se convirtió en una de las cintas más rentable de todos los tiempos. Ni tan siquiera con este éxito como aval lo tuvo fácil para sacar adelante su siguiente capricho, una historia de ciencia ficción (o de fantasía, para no molestar a los entendidos) en la que mezclaba sus placeres infantiles con sus debilidades de adulto para crear un mundo propio que transformaba las historias de serie B en grandes producciones. Nadie pensaba que esta cinta dirigida a chavales de doce años (según la propia confesión del autor) fuera a cambiar la historia del cine, pero, en el momento en que *La guerra de las galaxias* (1977) se convirtió en la película más taquillera de la historia —y eso sin contar los extraordinarios beneficios logrados por sus productos de mercadotecnia—, había nacido una nueva industria. Prácticamente hay unanimidad en considerar esa fecha como el final del cine de Hollywood tal y como lo conocíamos. A partir de entonces, ya no habría espacio para los autores en los estudios; nada de proyectos adultos y complejos, sino historias cada vez más simples y presupuestos disparados.

Pero Lucas no estuvo solo a la hora de revolucionar la industria del cine. Con solo veinticinco años, Steven Spielberg firmó *El diablo sobre ruedas* (1971), en principio destinada a la pequeña pantalla, pero cuya evidente calidad hizo que en Europa se estrenara en cines. Sigue siendo asombroso cómo alguien sin apenas experiencia pudo realizar una película tan madura, en la que no hay bajones ni los típicos deslices justificables en realizadores novatos. Pese a su buena acogida, su siguiente proyecto, que acabaría titulándose *Tiburón* (1975), no es que despertara muchos entusiasmos. La redacción del guion fue una pesadilla para la que se requirió la ayuda, ya en pleno rodaje, del genio de la escritura John Milius. Pero este solo fue el principio de los problemas, no siendo el menor de ellos el aspecto ridículo

del muñeco, que tenía que causar pavor y que solo la pericia de la montadora Verna Fields convirtió en una figura realmente inquietante. Y, sin embargo, el resultado todavía hoy provoca emoción. El incuestionable dominio de Spielberg para jugar con el espectador, su talento para crear tensión y su inventiva visual ya son plenamente palpables en una cinta que además contó con la emblemática banda sonora de John Williams, nombre que a partir de entonces se asociará automáticamente a sus películas.

FUERA DE CATEGORÍA

Alan J. Pakula ya disfrutaba de una prestigiosa carrera dentro de la industria como productor cuando decidió ponerse detrás de las cámaras. Quizá como director no tenía el talento de otros colegas que acabamos de visitar, pero su trilogía de la paranoia es uno de los retratos más carismáticos sobre la sociedad norteamericana de aquellos años. El ciclo se inició con *Klute* (1971), *thriller* perfectamente pautado, y continuó con *El último testigo* (1974), para la que se metió de lleno en teorías de la conspiración siguiendo los pasos de un reportero que investiga a una corporación encargada de ejecutar asesinatos políticos. La cinta consigue transmitir al espectador una sensación de acoso y desasosiego muy lograda. La última cinta de la trilogía fue *Todos los hombres del presidente* (1976), en la que se ocupó de llevar a la pantalla el escándalo del Watergate. Aunque William Goldman, el magistral encargado del guion, da todo el mérito de la película a su director de fotografía, el no menos fenomenal Gordon Willis, lo cierto es que la historia todavía se sigue con pasión y el espectador tiene la impresión de estar viviendo en primera persona un acontecimiento realmente histórico.

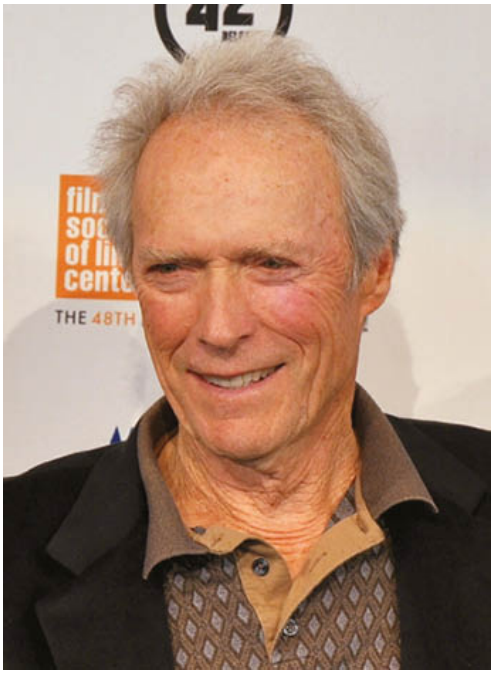
Un camino inverso al de Pakula lo seguiría Sydney Pollack, quien comenzó su carrera como director para después convertirse en un productor con un singular buen ojo para elegir proyectos. El primer bombazo de su carrera fue *Danzad, danzad, malditos* (1969), ambientada en los más duros días de la Gran Depresión. En 1972 utilizaría un guion de John Milius para rodar una especie de wéstern con *Las aventuras de Jeremiah Johnson*, una de sus películas más bellas, libres y emocionantes en la que se adelantaba a la ideología ecologista que tanto preocuparía a su protagonista, Robert

Redford. Actor y director coincidirían en siete películas, entre las que se encuentra *Los tres días del Cóndor* (1975), imbuida por el espíritu paranoico que sobrevolaba el cine norteamericano por aquellos años. Casi todo lo que salía de las manos de Pollack en esa época fue admirable; era la maquinaria del mejor Hollywood a pleno rendimiento. Un ejemplo de ello es *Tootsie* (1982), cuyo guion todavía se estudia en las escuelas de cine como ejemplo de perfecta construcción cómica y que fue un enorme éxito de crítica y público, pero que sería superado por *Memorias de África* (1985). Basada en los escritos de la gran Karen Blixen, con una música inmortal de John Barry, una fotografía espectacular de David Watkin y el protagonismo de Meryl Streep y Robert Redford, la cinta se ha convertido en un clásico que se puede revisitar una y otra vez sin perder ni un ápice de emoción.

Terrence Malick solo dirigiría dos películas en estos años, pero fueron suficientes para que su nombre ingresara en el panteón de los realizadores más importantes de la época. Su primer largo fue *Malas tierras* (1973), en el que, a través de la historia basada en hechos reales de un asesino juvenil y su novia (en papeles que revelaron a Martin Sheen y Sissy Spacek), se atrevió a tratar grandes temas y, sobre todo, demostró tener un estilo muy personal, sin miedo a los tiempos muertos ni a cierto esteticismo, que hace de sus películas exploraciones visuales con una indisimulada vertiente artística. Con *Días del cielo* (1978) la espectacularidad de las imágenes era todavía mayor, hasta el punto de que el argumento puede quedar en un segundo plano y olvidarse con el tiempo, pero el efecto de que sus composiciones permanecerán para siempre en cualquier espectador, aunque solo la haya visto una vez. Gran parte del mérito lo tiene la música de Ennio Morricone y, sobre todo, la fotografía de Néstor Almendros.

Clint Eastwood

Harry el sucio (1971), una de las películas más exitosas de la década, supuso la cuarta colaboración entre Don Siegel, un director de películas de género más que eficaz, y Clint Eastwood, que a partir de entonces se convertiría en una de las mayores estrellas del cine hollywoodiense y en uno de sus directores más aclamados. Ya en *Escalofrío en la noche* (1971) demostró que no se aprovechaba de su éxito en la taquilla para darse un capricho como realizador, sino que poseía una mirada propia y un buen instinto narrativo. Si con esta película sacaba partido a todo lo que había aprendido con Siegel, con *Infierno de cobardes* (1973) rendía tributo a su otro gran maestro, Leone, a través de un wéstern sucio y que iba directo al grano. Pero el título que le convirtió en el gran referente del género, capaz de mantener viva una ilustre tradición casi en solitario, fue *El fuera de la ley* (1976).



Clint Eastwood en el Festival de Cine de Nueva York 2010. Autor: Raffi Asdourian.

Cada película de Eastwood, incluso sus proyectos menores, es fácil de ver, pero sus títulos mayores ya pertenecen a otra dimensión, la de los más grandes autores de la historia de Hollywood, un digno heredero de los Ford, Hawks y Walsh. Esto es obvio en cintas como *El jinete pálido* (1985), que debe mucho a *Raíces profundas* y que, como todos los clásicos, crece con

cada nuevo visionado. Pero Eastwood no se conformó con revitalizar el wéstern y, en cintas como *Bird* (1988), biografía del genial saxofonista Charlie Parker, convenció a los más recalcitrantes de que era un verdadero autor. Admirado ya como un clásico contemporáneo, en 1992 Eastwood firmaría no solo la mejor película del Oeste en décadas, sino una de las mejores películas de los últimos treinta años, *Sin perdón*. Con un guion de esos que se podrían subrayar hasta dejarlo completamente en rojo y un reparto en estado de gracia, la película es tanto una lección cinematográfica como moral; ese valor perdido que transmiten los viejos wésterns y que servían de guía para saber cómo debe comportarse un hombre. Algunos incondicionales de Eastwood, que ven en él precisamente la encarnación del último hombre, no comprendieron muy bien que se metiera en un proyecto como *Los puentes de Madison* (1995), nada menos que con Meryl Streep. Pero hay que ser muy cazurro para no inclinarse ante esta historia de amor otoñal. Cada título de este período (en realidad de toda su filmografía) merecería que nos detuviéramos un momento, pero solo pararemos para visitar *Million Dollar Baby* (2004), una historia cercana y conmovedora que es tan profundamente humana, tan bella y tan sabia que se alza como otro de los grandes títulos de las últimas décadas.

Woody Allen

En apariencia, no puede haber un personaje más opuesto a Eastwood que Woody Allen, pues solo coinciden en ser ambos genios del séptimo arte. Las primeras cintas de Allen se caracterizaron por ser una sucesión de gags sin apenas hilo argumental, muy graciosas, llenas de chispa y líneas inolvidables que ya hicieron de él un referente del humor más agudo y disparatado, muy acorde con su tiempo. La consagración le llegaría con *Annie Hall* (1977), en la que, sin perder la esencia cómica con escenas hilarantes, alcanzaba una mayor profundidad psicológica al retratar una relación de pareja con madurez y multitud de recursos más que ingeniosos, verdaderos hallazgos cinematográficos.

Estatua en las calles de Oviedo en homenaje al premio Príncipe de Asturias, Woody Allen

Ya en una posición incuestionada de genio cómico, Allen quiso demostrar —como le ha pasado a tantos en su gremio— que era algo más que un graciosete y se puso serio con *Interiores* (1978). Las películas solemnes de Woody son respetables, muy bien filmadas, siempre con actuaciones superlativas (una de las marcas de estilo del director), pero, sinceramente, no están a la altura de sus comedias. Aunque quizá lo más fructífero sea cuando combina ambas corrientes de su personalidad, como en *Manhattan* (1979), otra de sus cumbres. En ella, el mismo Allen hace una lista con las cosas por las que merece la pena vivir la vida: las películas suecas, Louis Armstrong, Cézanne, etc. Lista a la que no costaría nada añadir sus propias cintas y, especialmente, *Manhattan*, un título mágico en el que, desde el inicio, con la música de Gershwin de fondo y la fotografía en blanco y negro de Gordon Willis dando el tono perfecto, el espectador se ve encandilado por una historia de amor y desamor, un paseo por una ciudad de ensueño en la mejor compañía.

Tras esta cima del arte cinematográfico, Allen desperdigó, a lo largo de los años ochenta, toda un serie de títulos redondos que van del puro ingenio de *Zelig* (1983) al humor melancólico de *Días de radio* (1987), pasando por el vitriolo y la descripción incisiva de conflictos sentimentales en *Hannah y sus hermanas* (1986). Sin embargo, lo justo sería nombrar cada uno de los títulos de un hombre en estado de gracia permanente que nos ha regalado una película al año durante el último medio siglo sin apenas perder pie en ningún momento; y, si no, veamos *Delitos y faltas* (1989), otra obra maestra indiscutible en la que se conjugan a la perfección el tono más irónico del autor con sus preocupaciones filosóficas y morales más arraigadas. En los años noventa siguió produciendo títulos tan rebosantes de inventiva, buenos chistes y escenas antológicas como *Misterioso asesinato en Manhattan* (1993), para el que daba la vuelta a los tópicos del cine de detectives, o *Balas sobre Broadway* (1994), en la que, además de escribir un guion de hierro con la ayuda de Douglas McGrath, demostró ser un director con un saber hacer a la altura de muy pocos.

ROMAN POLANSKI

Roman Polanski debutó a lo grande en el cine norteamericano con *La semilla del diablo* (1968), una de las mejores películas del género de terror de todos los tiempos. Si, pese al destripe del título en español, el espectador que la ve por primera vez está en todo momento al borde de un ataque de nervios, posteriores visionados no hacen más que aumentar la admiración por la sabiduría cinematográfica del director. Su ascendente carrera se vio truncada por el asesinato de Sharon Tate, su mujer, a manos de la secta de Charles Manson. De regreso a Inglaterra, en 1971 dirigió una de las versiones más fieles de *Macbeth*, antes de volver a Hollywood para realizar otra de sus obras maestras, *Chinatown* (1974); en pocas palabras, una de las mejores películas de la historia. Escrita por Robert Towne, para el reparto contó con Jack Nicholson —que mira que hizo grandes películas en estos años, pero ninguna como esta—, además de Faye Dunaway, quien nunca

estuvo mejor, y John Huston, imponente en su papel de patriarca despiadado. También es irreprochable el trabajo de Jerry Goldsmith en la banda sonora y de John A. Alonzo en la fotografía, que contribuyen a dar empaque a la producción. La cinta recuperaba el ambiente de las viejas películas del género criminal, pero dándole una fuerza renovada al género.

Una obra como *Chinatown* solo puede augurar una carrera gloriosa, pero después de su estreno Polanski vería de nuevo quebrado su progreso en Hollywood tras violar a una joven modelo, delito por el que se le prohibió pisar suelo norteamericano. De entre las películas rodadas en su retorno a Francia destaca *Lunas de hiel* (1992), en la que volvió a los terrenos que mejor conocía, los de la depravación sexual y las relaciones personales enfermizas. En 2002 dirigiría otro de sus proyectos más íntimos, *El pianista*, ambientada en el gueto de Varsovia y con la que alcanzó un grado de clasicismo con el que si por una parte había perdido algo de su arrollador poderío visual, por otro lado había ganado en reflexión y perfección técnica.

EL FINAL DEL NUEVO HOLLYWOOD

Este repaso al cine norteamericano de los años setenta no puede estar completo sin mencionar a Michael Cimino, quien además supone un perfecto colofón. Revolucionario director de anuncios para televisión, debutó en el largo con *Un botín de 500 000 dólares* (1974), protagonizado y producido por el mismísimo Clint Eastwood, quien había quedado deslumbrado por el guion. El rodaje de la película tuvo que ser bien curioso, contrastando la meticulosidad de Cimino, que se haría legendaria, con la impaciencia de Eastwood, acostumbrado a rodar rápido y sin repetir tomas. En cualquier caso, el resultado cumplió las expectativas y Cimino pudo encargarse de un proyecto realmente ambicioso: *El cazador* (1978). Se trata de una de las múltiples películas ambientadas en la guerra de Vietnam, pero sin duda no es una más. Estamos ante un prodigio cinematográfico con un reparto que reúne a lo mejorcito de la época y con escenas que han permanecido en la memoria colectiva. Pervivirá como una de las mejores muestras de ese cine valiente, sin cortapisas ni complacencias que más atinadamente definen la década de los setenta.

Ahora nos encontramos de nuevo con uno de esos casos en los que un autor joven conoce un éxito fenomenal, arrasando en taquilla y en los Óscar, y pierde la cabeza. La historia del rodaje de su siguiente película, *La puerta del cielo* (1980), ha sido objeto de libros y documentales; una perfecta muestra de hasta dónde llegó la megalomanía de una generación de directores pasadísimos. Con un presupuesto que se disparó hasta lo inverosímil, un rodaje que se alargó durante meses y meses, un metraje que se acercaba a las seis horas y un castañazo en la taquilla que hundió a la United Artists, para muchos *La puerta del cielo* (1980) simboliza el fin del nuevo Hollywood, la última oportunidad que tuvieron los directores con pretensiones artísticas de demostrar que eran capaces de hacerse con los mandos de la industria; un fracaso que dejó claro que el modelo que iba a triunfar era el de *La guerra de las galaxias* y que ya no había espacio para la experimentación.

EL *NEUR KINO*

Desde su gran momento durante el período mudo, el cine alemán prácticamente había desaparecido de esta narración. La fuga de talentos, el exterminio de judíos y artistas, y la complicada situación tanto política como económica de posguerra impidieron que en Alemania se desarrollara una industria del cine digna de tal nombre. Siempre se puede destacar alguna película aislada, como *Los asesinos entre nosotros* (1946), en la que Wolfgang Staudte narraba el encuentro entre una superviviente de un campo de concentración y un antiguo nazi, o *El puente* (1959), de Bernhard Wicki, sobre un grupo de adolescentes movilizados al final de la Segunda Guerra Mundial, pero, hasta bien entrados los años sesenta, con el surgimiento de *neur kino*, no hubo un verdadero grupo que se encargara de la renovación del cine nacional.

El talento más explosivo de la generación fue Rainer Werner Fassbinder, extremo tanto en su vida como en su cine, procedente del teatro (cuya herencia nunca disimuló) y admirador rendido de Douglas Sirk, cuyos melodramas trató de restaurar a través de una serie de películas en las que el romanticismo más desaforado se conjugaba con la modernidad más rabiosa

que había asimilado de Brecht, otro de sus grandes referentes. Tras un acelerado proceso de aprendizaje, su carrera despegó en 1972 con sus películas protagonizadas por la extraordinaria Hanna Schygulla; en especial, *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, prácticamente teatro filmado, pero de una legítima fuerza cinematográfica. El año 1978 sería clave en su filmografía con el estreno de dos películas de apariencia opuesta, pero ambas plenamente personales. *El matrimonio de María Braun* es un melodrama clásico, con buena ambientación y buen empaque formal; una historia romántica de las de toda la vida. Por su parte, *Un año con trece lunas* es radicalmente íntima. En ella Fassbinder además de dirigir, se encargó del guion, el montaje, los decorados y la fotografía. Desgraciadamente, víctima del exceso de trabajo y del abuso de las drogas y el alcohol, moriría con treinta y siete años. Eso sí, dejó tras de sí una obra tan amplia y rica que haría que se necesitaran varias vidas para acercarse a su prolijidad.

Es imposible saber cómo habría evolucionado la obra de Fassbinder, pero a lo mejor le habría sucedido como a Wim Wenders, que ha pasado de ser visto como uno de los autores más inteligentes y sensibles del cine mundial a ser estigmatizado poco menos que como un dinosaurio. Con *Alicia en las ciudades* (1974), que todavía se encuentra entre sus mejores títulos, inició su trilogía de películas itinerantes, en las que seguía las deambulaciones de unos personajes perdidos que buscan encontrar un sentido a sus vidas. Con una bella fotografía de su colaborador habitual Robby Müller y una banda sonora a cargo de la experimental banda de rock Can, la película se ve iluminada por la presencia de Yella Rottländer, quien encarna a una niña opuesta a las que suelen aparecer en el cine infantil más ñoño. Su irrupción en el cine internacional se produjo con *El amigo americano* (1977), una cinta muy particular de cine negro con un importante componente político, mientras que su mayor éxito fue *París, Texas* (1984), el retrato de la soledad, el amor perdido y la búsqueda de una segunda oportunidad. En ella el autor combina a la perfección una construcción de personajes creíbles y cercanos con una puesta en escena en la que su característico estilo pausado y preciosista alcanza su estado más depurado. Con *El cielo sobre Berlín* (1987) se produce un quiasmo en la

obra de Wenders. Hay quien la considera una obra maestra, pero, en mi opinión, marca el inicio de su declive; su inclinación hacia un tipo de cine meloso y con pretensiones desaforadas en el que un falso sentido poético encubre un vacuo esteticismo y la presunta profundidad filosófica es, en realidad, un regodeo intelectualoide.

El cine de Werner Herzog está estrechamente ligado a sus colaboraciones con el actor Klaus Kinski, a quien dirigió en *Aguirre, la cólera de Dios* (1972), y a quien le unió una relación de intensísimo amor-odio. La película es una disparatada historia de época a la que no se le puede negar una intensidad que llega al paroxismo. La colaboración entre ambos continuó en otras cuatro películas, que incluyen *Fitzcarraldo* (1982), una nueva producción llena de excesos, como el traslado de un barco a través de las montañas andinas. En los últimos años Herzog se ha convertido en uno de los documentalistas más interesantes del panorama mundial con títulos como *Grizzly Man* (2005), sobre un tipo que se fue a vivir junto a los osos, a quien el director retrata con total sensibilidad y cariño, o *La cueva de los sueños olvidados* (2010), en la que hizo uno de los usos más inteligentes y apropiados de la tecnología 3D para permitir que el espectador casi pudiera sentir en primera persona la experiencia de visitar la cueva de Chauvet y admirar sus pinturas prehistóricas.

Otro autor del *neur kino* que contribuyó a poner a Alemania de nuevo en el mapa del cine mundial fue Volker Schlöndorff, quien se consagró internacionalmente con *El tambor de hojalata* (1979), basada en la famosa novela de Günter Grass. Tras este éxito, Schlöndorff se instaló en Hollywood, donde se convirtió en un realizador casi siempre correcto, pero cuyo impulso inicial poco a poco se fue desvaneciendo hasta perder sus señas de identidad. Antes de ello, en 1975, había dirigido junto a su mujer y otro de los puntales del nuevo cine alemán, Margarethe von Trotta, *El honor perdido de Katharina Blum*, una de sus características obras de buena ejecución y solidez cinematográfica. Poseedora de una visión propia, von Trotta inició una carrera en solitario que le granjeó un gran prestigio gracias a sus retratos de mujeres fuertes y a un estilo que adolece de cierto academicismo, pero que siempre logra sacar adelante proyectos personales y alejados de la corriente principal. Entre sus obras más notables se

encuentran *Rosa Luxemburg* (1986), en la que la fantástica actriz Barbara Sukowa dio vida a la revolucionaria alemana, o la más reciente *Hannah Arendt* (2012), el retrato de la controvertida filósofa judía con el que, tras haber estado un tiempo desaparecida, recuperó la admiración crítica y de público.

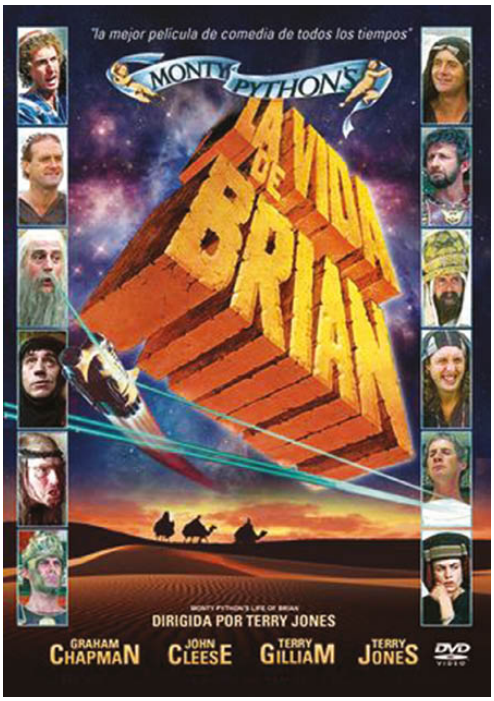
LA RENOVACIÓN DEL CINE BRITÁNICO

Mientras en Alemania se vivía en plena efervescencia el surgimiento de una generación que había conseguido devolver el orgullo a la cinematografía patria, en el Reino Unido aparecieron algunos autores radicales que intentaron llevar la experimentación que el mundo del arte vivió durante estos años a la pantalla. Ken Russell fue un autor extremo cuyas cintas hoy aparecen muy marcadas por su época, pero que en su día fue considerado prácticamente un genio revolucionario. Tras una larga carrera televisiva, se dio a conocer en todo el mundo con *Mujeres enamoradas* (1969), en la que se alejaba del típico tono contenido y formal de las películas de época británicas para dotar al filme de una energía y un estilo rompedor. También representa a la perfección el espíritu de los setenta Nicolas Roeg, quien debutó dando el protagonismo a Mick Jagger en *Performance* (1970), una extraña y, para algunos, fascinante mezcla de película criminal, *rock* y drogas, con efectos sin duda lisérgicos. Este sello personal que hace de sus películas relatos elusivos, con un trasfondo sugerido y de una estética muy definida, alcanzó su punto culminante en *Amenaza en la sombra* (1973), para la que contó con los estupendos Julie Christie y Donald Sutherland. Ambientada en Venecia, viéndola el espectador siente un desasosiego permanente sin saber muy bien por qué, como si el misterio de la ciudad hubiera imbuido sus fotogramas.

Alejados de cualquier corriente y sin ambiciones de trascendencia, el grupo cómico Monty Python, sin embargo, logró hacer historia con su humor irreverente; una mezcla de alta cultura y de bromas de colegio surrealista y sofisticada. Su debut cinematográfico fue *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* (1975), que va más allá de la parodia del cine medieval para convertirse en una imparable sucesión de gags

metaficcionales a cada cual más desternillante. Y qué decir de *La vida de Brian* (1979), una de las películas más divertidas de todos los tiempos. Como no se puede decir nada más, no lo digo. Incluso *El sentido de la vida* (1983), que no es tan redonda, también contiene algunos gags magníficos. Ya con el grupo disuelto, Terry Gilliam se convertiría en un director de culto con obras tan imaginativas y desafiantes como *Los héroes del tiempo* (1981) y *Brazil* (1985).

Ken Loach mostró su hondo compromiso social, por el que todavía hoy es conocido, desde sus primeros trabajos. Ya en 1969 se hizo notar con su largometraje *Kes*, que contenía algunos de los elementos característicos de su cine, como la maestría en la dirección de actores no profesionales o su preocupación por la situación de la clase obrera. Siempre transitando entre las películas para televisión y los documentales, su salto a la fama fuera de las fronteras británicas se produjo en 1990 con *Agenda oculta*, una valiente producción sobre la guerra sucia en Irlanda rodada con una mayor consistencia de lo que luego sería habitual en su cine. *Riff-Raff* (1991) es una de sus típicas historias, genuinamente reivindicativa, sobre los perdedores de la economía y su lucha por mantener la dignidad. El director siguió cosechando admiradores con *Lloviendo piedras* (1993), en la que se movía con gran soltura entre el drama y la comedia, pero en la que ya empezaba a aparecer cierta tendencia al moralismo.



Cartel de la gran película de los Monty Python, *La vida de Brian*

DESPUÉS DE LA *NOUVELLE VAGUE*

El director francés que mejor supo asimilar y, a la vez, apartarse de la larga sombra de la *nouvelle vague* fue Jean Eustache. *La maman et la putain* (1973), una de las grandes películas de la década, puede parecer un compendio del cine de autor francés: rodada en blanco y negro, de más de tres horas y media de duración y con Bernadette Lafont, Jean-Pierre Léaud y Françoise Lebrun interpretando o, mejor, viviendo unos personajes que no paran de hablar en ningún momento, particularmente sobre el amor. Para los que no conectan con este tipo de cine, puede ser lo más parecido a una tortura china; para sus admiradores, es una obra maestra que se pasa en un suspiro. Porque lo que consiguió Eustache —y que me maten si sé cómo— fue captar la insoportable levedad del ser transmitiendo una verdad que solo el arte puede alcanzar. La desolación que transmite la cinta no tiene nada de impostada: en 1981 Eustache se suicidó de un disparo en el corazón.

En *La maman*, hacía un cameo André Téchiné, quien se convertiría en otro de los puntales del cine francés de los siguientes años. Con *Recuerdos de nuestra Francia* (1975) parecía mezclar el cine burgués más convencional con una mirada irónica y distanciada. Después de varios tanteos, la configuración de su estilo culminó con *La cita* (1985), su mejor película de esta fase, con la extraordinaria Juliette Binoche. Pero se podría decir que Téchiné no encontró su verdadera voz hasta *Mi estación preferida* (1993), protagonizada por Catherine Deneuve y Daniel Auteuil, con los que entablaría una fértil colaboración, y en la que ya encontramos ese estilo tan particular del director, centrado en personajes complejos y en sus historias familiares llenas de humanidad y sentimiento. El mayor éxito de su carrera ha sido *Los juncos salvajes* (1994), ambientada en la guerra de Argelia, en la que, con la colaboración de un grupo de actores debutantes, supo captar todo el espíritu a la vez libre y agobiante de la juventud mostrando especial sensibilidad en el retrato de la homosexualidad reprimida.

Cartel de *Hoy empieza todo* de Bertrand Tavernier

También tardó en encontrar su estilo Claude Sautet, quien debutó como director con tan solo veintidós años, y en 1960 realizó una cinta tan estimable como *A todo riesgo*. Pero se podría decir que su carrera empieza con *Las cosas de la vida* (1970), en la que ya podemos apreciar su escritura limpia, su puesta en escena elegante y su dirección de actores impecable, además de familiarizarnos con un tipo de historias en las que el romanticismo más sincero y directo ocupa el espacio central. Es curioso que, aunque a lo largo de los años setenta y ochenta siguiera entregando títulos notables, no logró que se le considerara un auténtico maestro, uno de los grandes autores del cine de la época, hasta los años noventa, cuando firmó dos obras maestras que ya nadie podía obviar: *Un corazón en invierno* (1992), en donde su estilo alcanzó tal depuración y su conocimiento del alma humana llegó a tal grado de profundidad que es imposible ver la película sin descubrirse ante su sabiduría, y *Nelly y el Sr. Arnaud* (1995), una improbable historia de enamoramiento entre la joven y bella Emmanuelle Béart y el maduro y elegante Michel Serrault, una perfecta despedida del cine de un hombre que, si la historia del cine es justa, alcanzará la consideración de clásico imprescindible.

Bertrand Tavernier empezó escribiendo críticas de cine en revistas especializadas y fue un cinéfilo de pura cepa, pero sus gustos iban por un lado opuesto a la corriente más intelectual y no tuvo empacho en reivindicar a creadores que habían sido vilipendiados por los *nuevaoleros*. Entre ellos estaba el guionista Jean Aurenche, un gran escritor de los años cuarenta y cincuenta al que Tavernier llamó para realizar la adaptación de la novela de Georges Simenon *El relojero de Saint Paul* (1974), a la que dieron la vuelta casi hasta hacerla irreconocible añadiendo un fuerte componente político. Amante desprejuiciado de la cultura norteamericana, en 1981 decidió arriesgarse, de nuevo con la colaboración de Aurenche, a adaptar la obra maestra *noir* de Jim Thompson *1280 almas*. Aunque la película difiere bastante del libro, lo cierto es que se trata de una auténtica gozada; un festival de humor negro. En sus siguientes películas se manifiestan explícitamente las dos grandes influencias de Tavernier, pues si *Un domingo en el campo* (1984) es una cinta impresionista en la que rinde homenaje a Jean Renoir, *Alrededor de la medianoche* (1986) es una carta de amor al jazz en la que transmite su pasión de manera diáfana. El título que

realmente situó a Tavernier como referente del cine contemporáneo fue *Hoy empieza todo* (1999), en la que recuperaba el espíritu humanista de Renoir y la mirada generosa de Ford para contar la historia de un maestro de una ciudad en decadencia postindustrial por dar esperanza a sus alumnos. La película tiene un brío y una sensibilidad a flor de piel que contagia emoción con solo recordarla.

EL CINE ITALIANO DE LOS SETENTA

La cinematografía italiana de los setenta se situó entre los extremos del *spaghetti western* y el cine más político; aunque quizá la división es forzada, pues, según Ignacio Ramonet, las películas del Oeste italianas representaron el género más politizado y progresista de la época. En cualquier caso, entre la generación de comprometidos directores italianos de los setenta se encuentran talentos tan destacados como Marco Bellocchio, quien se adelantó a los sucesos del sesenta y ocho con *China está cerca* (1967) y que, a lo largo de su carrera, se mantendría como referente crítico de la izquierda hasta llegar a cintas como *Buenos días, noche* (2003), en la que narraba la verdadera historia del secuestro y asesinato del político democristiano Aldo Moro por parte de las Brigadas Rojas; Elio Petri, quien, en cintas como *La clase obrera va al paraíso* (1971), protagonizada por Gian Maria Volonté, ponía en cuestión el sistema dominante de la época atacando a sus más destacadas instituciones; y Francesco Rosi, director a reivindicar que mostró todo su talento en cintas como *Las manos sobre la ciudad* (1963), una película de plena actualidad sobre la corrupción en Nápoles pero extrapolable a muchos otros lugares y épocas, o *El caso Mattei* (1972), un prodigio narrativo en la que utilizaba el montaje de manera magistral.

Y la lista no se acaba. También tenemos a Lina Wertmüller, quien recogió la mejor tradición de la comedia italiana, asimiló la influencia de Fellini hasta hacerla propia y tuvo la suerte de encontrarse a Giancarlo Giannini en su mejor momento para realizar cintas tan simpáticas como *Pasqualino Siete Bellezas* (1975). En un oficio en el que las mujeres todavía tenían grandes dificultades para ocupar puestos detrás de las cámaras,

Liliana Cavani logró desarrollar una fértil carrera, aunque desgraciadamente su película más recordada es la detestable *Portero de noche* (1974), sobre la relación de dependencia entre una antigua prisionera de un campo de concentración nazi y su verdugo. Los hermanos Taviani, también herederos del neorrealismo, del que tomaron su preocupación por la gente corriente y al que aportaron una gran pericia técnica, alcanzarían una gran repercusión con *Padre patrón* (1977), una cinta sobre la lucha de un muchacho por emanciparse de su despótico progenitor. Un caso aparte es Dario Argento, el mejor representante del *giallo* o terror a la italiana. Exhibicionista de un estilo chillón y grosero para sus detractores, fino artista y maestro del suspense para sus defensores, algunas de sus películas son auténticos monumentos del género, como ocurre con *Suspiria* (1977), que causa un genuino placer culpable y en la que abundan las referencias esotéricas.

EL CINE BELGA

El cine belga ha vivido a lo largo de su historia a la sombra del cine francés, pero en los años setenta un par de autores lograron hacerse con un nombre si no entre el gran público, al menos entre los circuitos de entendidos. Chantal Akerman se reveló con *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975). Si Alfred Hitchcock dijo que el cine era la vida sin los momentos aburridos, Akerman parecía querer demostrar que también se podía hacer una película que consistiera en mostrar solo los momentos aburridos de la vida. *Jeanne Dielman* es el retrato de la cotidianidad de una mujer sin ahorrarse tiempos muertos ni rutinas, reiterando las escenas hasta provocar un estado de sopor que se alarga durante más de tres horas, hasta que un suceso inesperado parece que lo va a cambiar todo… pero no.

En mi opinión, mucho más interesante es la filmografía de André Delvaux, autor no demasiado conocido, pero que no solo debe ser considerado como la gran figura del cine belga —lo cual, todo sea dicho, tampoco sería para tanto—, sino uno de los directores más interesantes de su época. Pese a que comparte apellido y nacionalidad, no tenía ningún parentesco con el pintor surrealista Paul Delvaux y, sin embargo, hay varios rasgos de estilo que los emparentan, como su manera de reflejar la realidad

de una manera etérea y onírica, que hace que sus películas sean más que parecidas a sueños, verdaderos sueños. En *Una noche, un tren* (1968) narraba una fascinante historia en la que realidad y ficción se entremezclan hasta diluir los límites. Su siguiente película, *Cita en Bray* (1971), basada en un cuento del enigmático escritor Julien Gracq, es una obra maestra absoluta. Repleta de misterios, es una de las cintas que mejor ha sabido trasladar a la pantalla la emoción que provoca la música, y si el espectador alcanza el estado de conexión propicio, incluso vislumbrará una epifanía.

SEMBÈNE Y GÜNEY

La primera película realizada por un director subsahariano no se produjo hasta 1966, y si este retraso puede parecer escandaloso, recordemos que Gordon Parks fue el primer director negro en realizar una película, *The Learning Tree*, para un gran estudio de Hollywood... en 1969. En ese año, el senegalés Ousmane Sembène adaptó su propia novela *La noire de...*, sobre una muchacha que viaja a Francia para encontrarse atrapada en una cárcel de incomprensión demasiado parecida a la esclavitud. La cinta atrajo una inmediata atención internacional, especialmente en Francia, lo que permitió que en los siguientes años el padre del cine africano continuara dirigiendo cintas como *Xala* (1975), en las que trataba temas como el postcolonialismo, los enfrentamientos religiosos o la corrupción y que son auténticos logros más allá de su valor testimonial.

El kurdo Yılmaz Güney, no contento con ser una de las más grandes estrellas del cine turco, decidió pasarse a la dirección para reflejar las condiciones de vida de la clase trabajadora en cintas como *Umut* (1970), de estética y ética neorrealista. Encarcelado bajo falsos pretextos, se dio la curiosa situación de que dirigió sus siguientes películas mientras estaba en prisión, ya que, además de escribir allí los guiones, daba indicaciones precisas a su asistente, Şerif Gören, para que este ejecutara el rodaje tal y como él había pensado. En 1980 la junta militar que gobernaba Turquía

prohibió sus películas, pero lejos de rendirse Güney decidió seguir luchando y se escapó de la cárcel para huir a Francia. Ya en libertad, pudo montar *El camino* (1982), que también había sido rodada por Gören, en la que denunciaba el golpe de Estado en Turquía y con la que ganó la Palma de Oro en Cannes.

EL NUEVO CINE RUSO

En una historia del cine ortodoxa, el realizador ruso Andréi Tarkovsky merecería un capítulo propio. Considerado por muchos como uno de los grandes genios del séptimo arte, varias de sus películas son aclamadas como extraordinarias manifestaciones de un maestro de la puesta en escena y como radicales experimentos formales con un trasfondo filosófico pocas veces alcanzado en la pantalla. Dicho esto, para mí, se trata del director que quizá se lleve la palma en el disputado título del autor más aburrido de la historia del cine. La única cinta que realmente aprecio sin reservas es la primera que dirigió: *La infancia de Iván* (1962), la historia de un huérfano ambientada en la Segunda Guerra Mundial, en la que todavía no había adquirido los manierismos que le harían famoso. A partir de *Solaris* (1971), el director se puso metafísico y, aunque seguro que la historia plantea cuestiones muy trascendentales y su estilo, marcado por eternos planos secuencia, es pura orfebrería, lo cierto es que es difícil aguantar sus cerca de tres horas sin echar una o varias cabezaditas. *Stalker* (1979), otro acercamiento a la ciencia ficción con profundas implicaciones religiosas, es quizá su obra más reverenciada. Y lo cierto es que visualmente tiene algunos momentos deslumbrantes y posee ideas realmente sugerentes, pero también es, en gran medida, impenetrable.

Su estilo poético, alejado del realismo socialista que se promovía desde arriba, su homosexualidad, todo un tabú en la sociedad comunista, y su nacionalismo, vetado por las altas instancias, hacían de Sergei Parajanov un blanco perfecto para las críticas oficiales. De hecho, fue encarcelado en repetidas ocasiones. Su película más famosa es *El color de la granada* (1969), pese a que su distribución sufrió toda una odisea y que, como el

resto de sus producciones de esta época, fue vetada. En ella narra la vida del poeta armenio Sayat Nova alejándose totalmente de la tradición de las películas biográficas. Más que un repaso por los momentos decisivos en la trayectoria del autor, se trata de una sucesión de imágenes poéticas que es todo un festín sensorial.

Si estos autores, cuyo mundo propio se dirigía a la clase más instruida, tuvieron problemas con la oficialidad, Kira Murátova, cuyas películas reflejaban la vida de la gente corriente, no iba a tenerlo más fácil. Así que no es de extrañar que tanto *Breves encuentros* (1968) como *Los largos adioses* (1971) fueran prohibidas. Se trata de cintas de una gran experimentación en las que la narración de historias aparentemente sencillas y cotidianas es alterada por una estética disruptiva que pone en choque al espectador.

Cine asiático

Muy alejadas de este cine político y comprometido estaban las películas realizadas en Hong Kong por la Shaw Brothers, que se convirtió en la productora más importante de Asia gracias a sus numerosas cintas de kung-fu. Aunque la empresa logró exportar algunas de sus cintas al mercado occidental e incluso coprodujo, junto a la Hammer, algunos títulos como la inenarrable *Kung-Fu contra los 7 vampiros de oro* (1974), sería la compañía Golden Harvest, fundada por el visionario Raymond Chow, la que lograría hacer el cine hongkonés popular en todo el mundo gracias a las películas, primero, de Bruce Lee, convertido en todo un icono pop, y más tarde de Jackie Chan, quien aportó humor a un género tan libre de normas como influyente en el cine comercial más desprejuiciado.

Otro importante centro de producción de películas de artes marciales fue Taiwán, de donde salieron títulos tan estimables como *A Touch of Zen* (1971), en el que, a lo largo de más de tres horas, King Hu contaba la historia de una mujer perseguida por las corruptas autoridades que buscan deshacerse de ella. Abundante en espectaculares escenas de acción, como la

famosísima del bosque de bambú, la cinta tendría una enorme influencia en *Tigre y dragón* (2000), el exitoso experimento de Ang Lee para hacer conocido el género *wuxia* en Occidente.

Mientras, en la China continental, las películas más populares eran las adaptaciones de óperas, como *The Red Detachment of Women* (1970), ideada para ensalzar la Revolución Cultural impulsada por Mao. Un caso excepcional fue *Wutai jiemei* (1964), en la que Jin Xie retrataba el mundo de la ópera china tradicional de los años cuarenta y cincuenta, pero con un guion original en el que abogaba por la reconciliación nacional. Pese a ser uno de los directores chinos más aclamados tanto en su país como internacionalmente, Xie sufrió, como tantos otros artistas de su generación, la devastación de la Revolución Cultural llevada a cabo por Mao, que condujo a sus padres al suicidio y a él a tener que ejercer como limpiador de los servicios de unos estudios.

Al mismo tiempo que en el Extremo Oriente se había consolidado una industria basada en las películas de kung-fu, que tuvieron una enorme repercusión popular en todo la región, en la India comenzó a consolidarse lo que más tarde se conocería mundialmente como Bollywood, cintas musicales de un gran colorido en las que abundan los bailes multitudinarios y las canciones pegadizas. Una de las películas que contribuyó a establecer el género fue *Sholay* (1975), dirigida por Ramesh Sippy y con el protagonismo de Amitabh Bachchan, toda una institución del cine indio. Frente a este tipo de producciones espectaculares, Mrinal Sen representó un tipo opuesto de cine marcado por la preocupación estética y el compromiso político del que dan fe títulos como *Bhuvan Shome* (1969), considerada la primera película del nuevo cine indio.

7

Cines del mundo

A partir de los años ochenta, el cine de Hollywood se sumergió en una orgía de dinero y efectos especiales que consagró a la industria norteamericana como la más poderosa del mundo en términos económicos, pero que, al mismo tiempo, dejó de ser el motor de innovación que había sido prácticamente desde sus inicios. Si dentro de los Estados Unidos las películas más atrevidas y rompedoras llegaron desde los márgenes con el apogeo del cine independiente, en todas partes del planeta, de Argentina a Irán, de Nueva Zelanda a Taiwán, empezaron a surgir directores de un enorme talento que lograron que sus propuestas fueran vistas no ya solo en festivales especializados, sino en salas de cine comerciales alrededor del mundo: la globalización también había llegado al cine.

EL DESCUBRIMIENTO DEL CINE AUSTRALIANO

Australia puede ser un buen lugar para comenzar este repaso a los cines del mundo que empezaron a expandirse en los años ochenta, pues esta cinematografía, hasta entonces totalmente desconocida en el exterior, se hizo famosa internacionalmente gracias a una serie de directores con un talento incuestionable. Entre ellos, destaca Peter Weir quien a la larga se convertiría en uno de los mayores realizadores de las últimas décadas. *Picnic en Hanging Rock*, una adaptación de la misteriosa novela de Joan Lindsay, fue la primera película australiana en tener cierta relevancia en el exterior, pero su auténtica revelación fuera de su país llegó con *Gallipoli* (1981), una cinta sobre la desastrosa batalla de la Primera Guerra Mundial en la que murieron miles de soldados australianos. Ya asentado en Hollywood como un autor más que respetable, la película con la que Weir demostraría que estamos ante un clásico contemporáneo fue *El show de Truman* (1998), para la que se arriesgó dando el complejo papel protagonista al hasta entonces visto como simplemente un cómico histriónico Jim Carrey. La cinta cuenta con un guion sin fisuras de Andrew Niccol que va más allá de ser una buena idea para desarrollar una historia con implicaciones sociales e incluso filosóficas, pues no es tan solo una crítica a la omnipresencia de la televisión, sino que, a un nivel más profundo, se trata de una reflexión sobre el libre albedrío. Después de cinco años apartado de las cámaras, el director regresó a lo grande con otra película sencillamente perfecta, *Master and Commander* (2003), la adaptación de un libro del especialista en novelas históricas ambientadas en el mar Patrick O’Brian, en la que Weir probó su genio no solo contando una apasionante historia de aventuras, sino dotando a cada uno de sus personajes de una carga psicológica que enriquece los avatares por los que pasan.

Con el dinero que consiguió a través de amigos, pequeños inversores y lo que él mismo ganaba como doctor, George Miller pudo sacar adelante el proyecto que, tras muchos años de preparación, se convertiría en *Mad Max* (1979), una cinta ultraviolenta ambientada en un futuro postapocalíptico que también hizo famoso a Mel Gibson. Para algunos, obscena y desagradable y, para otros, puro virtuosismo cinematográfico, el hecho es que esta película rodada con un presupuesto mínimo y sin actores conocidos se convirtió en todo un fenómeno. Ya con muchos más medios, Miller pudo

dar continuidad a su enloquecida idea con *Mad Max 2: El guerrero de la carretera* (1981), una de las películas de acción más salvajes, divertidas y desenfrenadas de las que hay noticia. Tras una irregular carrera en Hollywood, donde cambió totalmente de registro con cintas infantiles como *Babe: un cerdito en la ciudad* (1998) y *Happy Feet* (2006), regresó estruendosamente al mundo de su héroe con *Mad Max: Furia en la carretera* (2015), película impactante de principio a fin, una descarga de adrenalina que deja exhausto al espectador.

La avalancha de nuevos directores australianos incluye a Fred Schepisi, quien se basó en un caso real como inspiración de *Un grito en la oscuridad* (1988), para la que utilizó un poderoso despliegue de recursos narrativos. Su mejor película en Hollywood fue *Seis grados de separación* (1993), llanamente una de las cintas más inteligentes de las últimas décadas y que casi nadie conoce. Se trata de una nueva lección de utilización de la cámara y el montaje para ofrecer una aguda reflexión sobre la imaginación, las diferencias sociales y la necesidad de compañía, pero nadie pareció darse cuenta. También habría que citar a Gillian Armstrong, quien irrumpió en la gran pantalla con *My Brilliant Career* (1979), con la que se dieron a conocer Judy Davis y Sam Neill; y a Phillip Noyce, el cual tuvo su momento de gloria en 1989 con el *thriller Calma total*.

NUEVA ZELANDA TAMBIÉN EXISTE

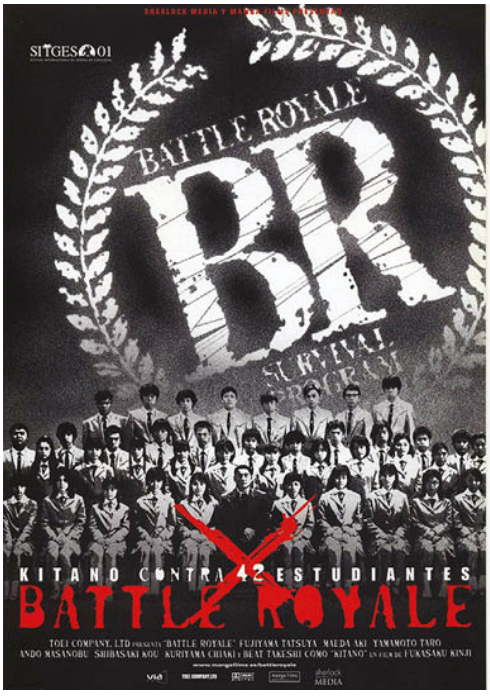
Como había pasado en su país vecino, en Nueva Zelanda, conocida básicamente por sus ovejas, a partir de los años ochenta comenzaron a producirse películas que serían famosas en todo el mundo. Jane Campion puso al país en el mapa cinéfilo con *Un ángel en mi mesa* (1990), biografía de la escritora Janet Frame que retrataba con respeto y originalidad la vida de esta autora con problemas mentales y que tiene en la actuación de Kerry Fox uno de sus principales valores. El talento de Campion, que ya era un

secreto a voces, se reveló definitivamente con *El piano* (1993), drama de época con un gran reparto que incluía a Holly Hunter, Harvey Keitel y la niña Anna Paquin y que, además, se vio beneficiada por la estupenda música de Michael Nyman, quien se ha convertido en uno de los mayores compositores de bandas sonoras de las últimas décadas.

La carrera de Peter Jackson es una anomalía desde el principio. Lo normal es que este aficionado al cine, con tanta ilusión como falta de recursos, se hubiera quedado en su casa, quizá rodando algunos cortos gamberros para diversión de amigos y compañeros. De hecho, así nació *Mal gusto* (1987), una historia *gore* de una violencia hilarante rodada los fines de semana con la ayuda de unos cuantos colegas y que se convertiría en una cinta de culto entre los aficionados al género, quienes también adorarían *Braindead: tu madre se ha comido a mi perro* (1992). Vale, ahora lo que cabría esperar es que el director se convirtiera en un no respetable realizador de películas de género, destinado, con un poco de suerte, a hacer en Hollywood *Pesadilla en Elm Street 14* o algo por el estilo. Desde luego, lo que nadie se esperaba es que su siguiente cinta fuera algo como *Criaturas celestiales* (1994), para la que se basó en un crimen real y en la que enseñó que, si quería, también podía ponerse serio. Con una puesta en escena bien cimentada, Jackson cerró muchas bocas (o las dejó bien abiertas) gracias a una película que, además, dio a conocer a Kate Winslet, quien se ganaría un puesto entre las actrices más respetadas de su generación. Tras la inventiva *Agárrame esos fantasmas* (1996), que es agradable de ver, pero en la que parecía haber perdido su garra, lo normal hubiera sido que se pusiera a dirigir cintas pequeñas que serían quizá admiradas en festivales de segunda categoría. Pero él tenía una mejor idea. O una locura total: adaptar un libro venerado por millones de personas en todo el mundo. La apuesta se resolvió con la trilogía de *El señor de los anillos*, convertida en uno de los fenómenos más exitosos de la historia del cine que incluso consiguió convencer a los más fanáticos de las novelas de Tolkien.

EL RESURGIR DEL CINE JAPONÉS

La renovación y expansión internacional del cine japonés no llegó hasta los años noventa, pero la tradición del género de fantasía y terror, por el que se haría conocido en todo el mundo, hundía sus raíces mucho tiempo atrás. Uno de sus predecesores más destacados fue *Onibaba* (1964), en la que Kaneto Shindō mezcló una historia de época y samuráis con elementos sobrenaturales. Un subgénero muy particular del cine japonés es el *kaidan*, que da protagonismo a espíritus vengativos. Ejemplo de este tipo de películas es *El más allá* (1964), en donde Masaki Kobayashi contaba cuatro relatos tradicionales de fantasmas. Hideo Nakata estuvo a cargo de la adaptación de la cinta en 2007, pero la película moderna que mejor supo recuperar este tipo de narraciones fue *Ringu* (1998), del mismo Nakata, en donde jugaba hábilmente con los tópicos de este tipo de cintas para sembrar de pánico las salas de todo el mundo. El impacto de la cinta fue tal que, de pronto, empezaron a surgir títulos similares por todas partes. Frente a esta homogeneización, destaca la figura de Takashi Miike, un director que con su cintas gore, como *Audición* (1999) transmitie al espectador la tortura que sufren sus personajes.



Cartel de *Battle Royale*

Otra cinta que tuvo un gran impacto fue *Battle Royale* (2000), de Kinji Fukasaku, en la que un grupo de estudiantes es abandonado en una isla para que se maten entre ellos y que dio pie a multitud de imitaciones, como la exitosa serie de novelas y películas *Los juegos del hambre*. En ella participó como actor uno de los autores más singulares del cine japonés contemporáneo, Takeshi Kitano. Antes de darse a conocer en los más prestigiosos festivales cinematográficos del mundo como un realizador personal que sabía dar un fondo moral a la utilización de la violencia y renovar el cine de *yakuzas*, Kitano era inmensamente popular en su país como actor cómico y creador de *Humor amarillo*. Con estos antecedentes, no era de esperar que, en su salto a la dirección, se destapara con cintas tan secas, directas y violentas como *Punto de ebullición* (1990), en la que apenas hay resquicios para la distensión. La consagración le llegaría con *Flores de fuego* (1997), en la que ya se muestra plenamente capaz de conjugar su hieratismo (tanto interpretativo como artístico) con una emotividad que no por seca es menos eficaz.

Un género con el que el cine japonés ha conseguido hacerse famoso y reverenciado en todo el mundo es el anime, y si hay un nombre que destaca por encima de todos en la animación japonesa es el de Hayao Miyazaki, considerado por muchos como uno de los grandes genios de la historia del cine. Fundador, junto a Isao Takahata, de los míticos estudios Ghibli, debutó en el largometraje en 1984 con la cinta de fantasía *Nausicaä del Valle del Viento*, en la que ya se aprecian los rasgos que le harían famoso: una desbordante imaginación, una construcción de personajes ejemplar y un minucioso cuidado por los detalles que no deja nada al azar. Con una dedicación que convierte el tópico sobre la laboriosidad japonesa en realidad, Miyazaki continuó en los siguientes años produciendo películas cada vez más perfectas y populares, entre las que destacan títulos como *Mi vecino Totoro* (1988), deliciosa historia de iniciación que mezcla con habilidad costumbrismo e irrealidad, *El viaje de Chihiro* (2001), considerada su obra maestra y que batió todos los récords de taquilla; o *El viento se levanta* (2013) su testimonial última película, en la que da rienda suelta a una de sus grandes pasiones, la aviación.

El cine de Taiwán y Hong Kong

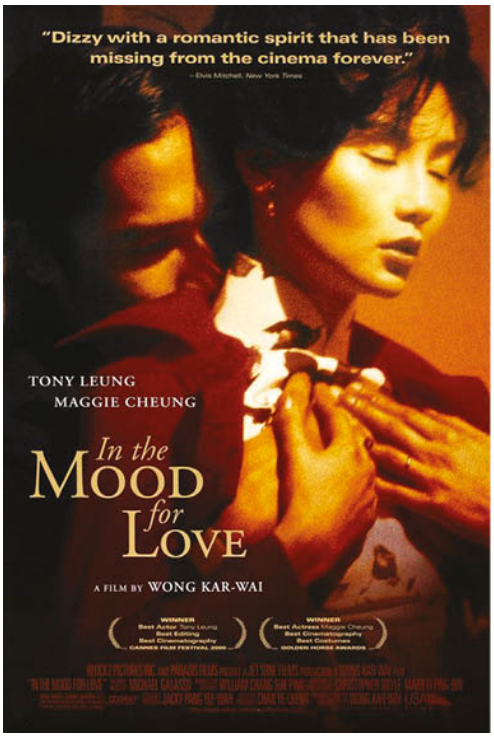
El cine procedente de Taiwán no ha conseguido, ni de lejos, la misma repercusión comercial que las cintas japonesas, pero algunos de sus realizadores han sido consagrados por la crítica como auténticos maestros. Su época dorada se inició en los años ochenta con el surgimiento de autores como Hou Hsiao-Hsien, que ganó el León de Oro con *Ciudad doliente* (1989), un emotivo fresco generacional sobre la conflictiva historia de su país en el siglo XX. Otro director taiwanés aclamado en los festivales más prestigiosos es Edward Yang, quien consiguió el premio al mejor director en Cannes con *Yi yi* (2000), una preciosa historia familiar en la que todo fluye con una delicadeza y una hondura cautivadoras. También cabría destacar a Tsai Ming-liang, cuya película más conocida es *The hole* (1998), un musical surrealista de los de no creerse lo que estás viendo.

El director taiwanés que más proyección internacional ha conseguido es Ang Lee. Con sus primeras películas, una trilogía en torno a familias tradicionales, ya evidenció que estaba llamado a convertirse en uno de los autores más sólidos del cine contemporáneo. El realizador descolocó a todo el mundo con su adaptación del clásico de Jane Austen *Sentido y sensibilidad* (1995), una de las mejores versiones sobre la autora que se hayan realizado, y, sorprendentemente, consiguió su mayor éxito internacional con *Tigre y dragón* (2000), en la que rendía homenaje a sus queridas películas de artes marciales. En 2005 firmaría otro bombazo con *Brokeback Mountain*, una delicada historia de vaqueros homosexuales en la que unos excelentes Jake Gyllenhaal y Heath Ledger daban vida a unos personajes envueltos en una pasión prohibida.

Como ya vimos brevemente, el cine de Hong Kong era principalmente conocido por sus cintas de artes marciales, pero a partir de los ochenta también exportó algunas cintas del género criminal que alcanzarían una gran influencia. Esta reasignación del cine de acción, que aunaba la propia tradición con la huella del cine de Hollywood, está bien expresada en la carrera de Tsui Hark, quien ya consiguió una gran repercusión con *Zu, los guerreros de la montaña mágica* (1983), una mezcla de cine de guerra y fantasía, y se consolidaría con su serie *Érase una vez en China* (1991), que lanzaría al estrellato a Jet Li. El éxito comercial le permitiría financiar a

autores como John Woo, quien en películas como *Un mañana mejor* (1986), protagonizada por Yun-Fat Chow, dio muestras de tener una personalidad muy marcada al transformar típicas historias de gánsteres en una experiencia impactante repleta de elaborados recursos visuales. Otro director que le debe todo al apoyo inicial de Hark es Tony Ching, famoso por *Una historia china de fantasmas* (1987) y que se convertiría en un demandado coreógrafo de escenas de lucha. El otro gran realizador de cintas de acción hongkonesas fue Ringo Lam, responsable de *City on Fire* (1987), que tendría una enorme influencia sobre Quentin Tarantino.

Completamente diferente a este tipo de producciones es la filmografía de Wong Kar-wai, uno de los grandes maestros del cine moderno. Poseedor de una sublime elegancia que sabe combinar como nadie con un vigor radical, ya con su primera película, *El fluir de las lágrimas* (1988), protagonizada por la estupenda Maggie Cheung, demostró que estábamos ante un director prodigioso que nos contaba historias de amor al oído mientras hacía que nos explotara la cabeza. Pero la verdadera conmoción llegaría con *Chungking Express* (1994), para la que dio el protagonismo a su actor fetiche, Tony Leung. Rodada con un sentido de urgencia que se transmite intacto al espectador, es como si el director tuviera la necesidad perentoria de sacarse de encima una historia tan personal como universal. Si con estos antecedentes ya era obvio que Kar-wai era un autor superdotado, con *Deseando amar* (2000) nos regaló la que, en mi opinión, es una de las mejores películas de las últimas décadas. Arropado por la brillante fotografía de Christopher Doyle, aderezada por canciones de los años sesenta y con el protagonismo de Cheung y Leung, el director narraba una historia de amor platónico con una profundidad, una melancolía y una sensualidad pocas veces alcanzadas en la pantalla.



Cartel de la película *Deseando amar*

La Quinta Generación china

Durante la Revolución Cultural impuesta por Mao, la industria cinematográfica china se había visto prácticamente paralizada, exceptuando alguna producción propagandística. Tras la muerte del dictador, se produjo una cierta relajación del régimen y, en 1978 se reabrió la Academia de Cine de Pekín, que acogería a la conocida como Quinta Generación, un grupo de cineastas que alcanzaría un gran renombre más allá de los círculos más especializados. El primer director de esta nueva hornada en poder estrenar un largometraje fue Chen Kaige con *Tierra amarilla* (1984). El realizador había pertenecido a la represiva Guardia Roja e incluso había denunciado a su propio padre, cineasta él mismo. Este traumático suceso atravesaría toda su obra y se manifestaría explícitamente en su película más famosa, *Adiós a mi concubina* (1993), un relato panorámico de cincuenta años de la historia de China vista a través de la relación de dos actores de la Ópera de Pekín.

También perteneciente a la Quinta Generación es el aclamado director Zhang Yimou, quien contribuyó decisivamente a la buena factura técnica de *Tierra amarilla* como encargado de la fotografía. Con su paso a la dirección en *Sorgo rojo* (1988), volvió a deslumbrar con un esteticismo que fue muy bien acogido en Occidente, donde el exotismo de la cinta fue toda una revelación. Con *Qiu Ju, una mujer china* (1992), protagonizada por Gong Li, la primera actriz china en ser reconocida internacionalmente, el director demostró que no solo era capaz de crear bellas imágenes de un innegable valor visual, sino que también podía contar historias de un hondo valor social. Como sus compañeros de promoción, el director se empeñó en contar la historia de su país desde una nueva perspectiva crítica. Resultado de esta inquietud fue *¡Vivir!* (1994), otra de sus grandes películas, en la que supo aunar mejor que nunca su prodigioso sentido de la puesta en escena con un relato que se mueve perfectamente entre el melodrama y el comentario social.

LA REVOLUCIÓN DEL CINE INDIO

El cine indio vivió una auténtica revolución con la aparición de Mira Nair, quien ya destacó con su ópera prima *Salaam Bombay!* (1988), una cinta sobre los niños de la calle en la que se deja ver su formación como documentalista. En *La boda del monzón* (2001), volvió a dar lo mejor de sí misma al transmitir la esencia de las tradiciones de su país y el conflicto generado cuando la rigidez social choca con el amor y la modernidad. Shekhar Kapur se hizo célebre internacionalmente con *La reina de los bandidos* (1994), una narración de la vida criminal de Phoolan Devi, quien, a pesar de ser retratada como una rebelde con causa, se opuso al estreno de la cinta hasta el punto de amenazar con suicidarse delante de un cine si la cinta se proyectaba. Otra autora india que ha desarrollado una importante carrera es Deepa Mehta, directora formada en Canadá que alcanzó un gran renombre gracias a su trilogía de los elementos, iniciada con *Fuego* (1996), en la que contaba la historia de unas cuñadas que inician una relación amorosa, lo que provocó revueltas e intentos de prohibición en la India.

Lejos de amilanarse, la directora situó su siguiente película, *Tierra* (1998), en el momento de la partición de la India, con la creación de Pakistán, tema delicado donde los haya en su país de origen. Mehta cerró su trilogía con la no menos controvertida *Agua* (2005), cinta feminista que causó el furor de los elementos más conservadores de la sociedad india.

EL CINE IRANÍ

Según la leyenda, el cine iraní, que tanto prestigio alcanzó en la última década del siglo XX, debe su supervivencia a una única película, *La vaca* (1969), de Dariush Mehrjui, que, al parecer, gustó tanto al ayatolá Jomeini que, tras el triunfo de la revolución islámica, decidió no prohibir el cine. Mohsen Makhmalbaf se había implicado desde muy joven en la lucha contra el *sha* de Persia y llegó a ser condenado a muerte por el asesinato de un policía. Tras pasar cinco años en prisión, fue liberado con el advenimiento de la revolución e inició su carrera cinematográfica con cintas como *Baykot* (1986), de fuerte contenido autobiográfico. Alcanzó la fama internacional gracias a *Gabbeh* (1996), una producción muy elaborada estéticamente y llena de color en la que abandonó su estilo realista para dejarse llevar por una historia llena de magia. Sin embargo, su película más conocida es *Kandahar* (2001), en la que retomó su estilo más austero para contar las peripecias de una mujer que regresa de su exilio en Canadá para buscar a su hermana que ha huido de Afganistán. El director es el marido de Marzieh Meshkini, autora de la fantasiosa *Roozi ke zan shodam* (2000), y el padre de Samira Makhmalbaf, el cual, en 1998 y con solo diecisiete años, dirigió *La manzana*, una emblemática cinta del nuevo cine iraní. Desde 2005 vive exiliado en Francia.

Abbas Kiarostami, el gran nombre del cine iraní, también tuvo sus más y sus menos con las autoridades. Se trata de un autor muy particular, con un estilo de aparente sencillez que, sin embargo, esconde una gran complejidad. En sus películas parece que no pasa nada, pero lo que se cuela entre sus imágenes es la vida misma, pero no tal cual, como podría reflejarse en un documental, sino de manera muy elaborada. En su puesta en escena no hay el más mínimo exhibicionismo, todo parece natural. El

director logró la fama en Occidente con *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987), en la que tomaba una anécdota mínima (un niño que trata de devolver su cuaderno a un compañero de clase) para elaborar una fascinante persecución casi detectivesca en la que captura el ambiente de la calle gracias a su estilo de rodaje flexible y ágil y en donde los personajes transmiten una verdad que no puede ser impostada. Profundizando en su mezcla de documental y ficción, Kiarostami volvió con *Y la vida continúa* (1992) a Koker, donde había filmada *¿Dónde…?* para saber qué les había pasado a sus actores-personajes tras el terremoto que asoló la ciudad. La última parte de esta peculiar trilogía es *A través de los olivos* (1994), en la que se centra en dos de los actores que habían participado en la anterior cinta para entremezclar sus historias personales con las que veíamos en la pantalla. En 1997 ganó la Palma de Oro con *El sabor de las cerezas* (1997), en donde, sin embargo, ya vemos los primeros indicios de que su estilo sufría cierto agotamiento.

El director iraní más laureado de la siguiente generación es Jafar Panahi, que trabajó habitualmente como asistente en las películas de Kiarostami y para quien este escribió el guion de *El globo blanco* (1995). El argumento de su siguiente cinta, *El espejo* (1997), también enlaza directamente con la figura de su mentor, pues lo que empieza siendo una película sobre una niña que regresa sola a casa después del colegio se convierte, sin solución de continuidad, en un documental sobre la niña que interpreta a la protagonista, que se ha hartado del rodaje y quiere irse sin rendir cuentas a nadie. El gran triunfo internacional de Panahi llegó con *El círculo* (2000), en la que reflejaba la dura vida de varias mujeres en la represiva sociedad iraní. Tras las revueltas ocasionadas por la fraudulenta reelección del presidente Mahmoud Ahmadinejad, Panahi fue encarcelado y condenado a arresto domiciliario, y además se le prohibió volver a rodar. Su respuesta fue la valiente e irónica *Esto no es una película* (2011), un documental sobre un día en su vida filmado, como no podía ser de otra manera, en su propia casa.

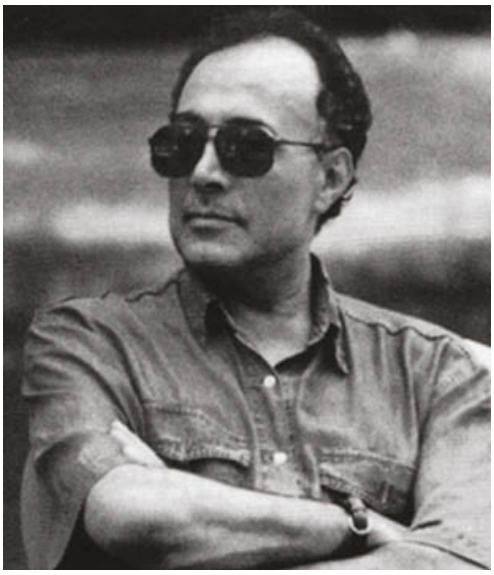


Foto del director Abbas Kiarostami. Fuente: نامشخص [Public domain]

LA RUSIA POSCOMUNISTA

De Irán vamos a saltar a Rusia con una de las películas más emblemáticas de los estertores de la Unión Soviética, *Masacre (ven y mira)* (1985), la última película de Elem Klimov, autor que durante toda su carrera las tuvo de todos los colores con el régimen y que pudo firmar su obra maestra con relativa libertad, lo que le permitió disponer de abundantes medios y de tiempo suficiente para filmar cronológicamente durante nueve meses esta durísima historia de un chaval que intenta sobrevivir al horror de la ocupación nazi de Bielorrusia. La cinta está repleta de escenas casi insoportables, recreadas con un realismo y una fuerza apabullantes que hacen del visionado de la película una experiencia por la que hay que pasar, pero que difícilmente se querrá repetir.

Del que seguro que después de haber visto alguna de sus cintas no se quiere volver a saber nada es de Aleksandr Sokurov, discípulo de Tarkovski —y bien que se nota—. Con títulos como *Días de eclipse* (1988), vimos que podía alargar el tiempo y conseguir que quince minutos se extendieran hasta las dos horas a través de un estilo muy intenso, muy poético y totalmente inaguantable. Su película más conocida es *El arca rusa* (2002), en la que,

con un virtuosismo vacuo, utiliza un solo plano secuencia para atravesar dos siglos de historia rusa paseándose por las salas del museo del Hermitage. Pero también hay directores rusos más accesibles, como Nikita Mikhalkov, quien ya contaba con una considerable carrera a sus espaldas como actor y realizador cuando se dio a conocer en todo el mundo con *Ojos negros* (1987), bonita cinta basada en relatos de Chéjov y protagonizada por un irresistible Marcello Mastroianni. Su mejor película llegó con *Quemado por el sol* (1994), espléndida cinta sobre las purgas estalinistas pero que conserva un aire chejoviano al centrarse en las rutinas de una familia que no sabe que está viviendo sus últimos días de felicidad.

EL CINE YUGOSLAVO

El cine yugoslavo también había tenido su propia generación de directores revolucionarios en los años sesenta con la conocida como ola negra, entre cuyos integrantes destacaron Aleksandar Petrović, especialmente con su película *Encontré zíngaros felices* (1967), y Dušan Makavejev, autor de *Los misterios del organismo* (1971). Ambas cintas fueron exhibidas en festivales de primer nivel y sus autores adquirieron cierto reconocimiento pasajero, pero el primer director yugoslavo en alcanzar una aureola de genio del séptimo arte fue Emir Kusturica. Ya con su segunda película, *Papá está en viaje de negocios* (1985), el director ganó la Palma de Oro, y es que era evidente que detrás de las cámaras había un realizador fenomenal, capaz de transformar la típica historia de aprendizaje en un cuento lleno de humor, drama y también mucha magia en el que la creatividad de Kusturica desborda la pantalla. Este estilo exuberante y arrollador es todavía más evidente en *El tiempo de los gitanos* (1988), toda una declaración de intenciones sobre la alegría de vivir. *Underground* (1995), una parábola de la historia contemporánea de Yugoslavia, causó gran controversia por su posicionamiento a favor de Serbia en la guerra que durante años destrozó la antigua república balcánica; pero más allá de

cuestiones políticas, la cinta es una impactante muestra de dominio cinematográfico en la que el realizador, apoyado, como era habitual, por la música del no menos genial Goran Bregović, crea un mundo paralelo con sus propias normas en donde el director se convierte más que nunca en un dios.

ANGELOPOULOS Y EL CINE HÚNGARO

Theo Angelopoulos se pilló un buen cabreo cuando *Underground* se llevó la Palma de Oro, que él creía que se merecía por *La mirada de Ulises* (1995). Con sus característicos planos secuencia que se alargan durante minutos y minutos y sus temas de una densidad filosófica pocas veces vista en la pantalla, Angelopoulos se hizo respetar gracias a películas como *El viaje de los comediantes* (1975), sobre una familia de actores que se mueven por Grecia durante la ocupación nazi y la subsiguiente guerra civil. Otro de sus títulos clave fue *Paisaje en la niebla* (1988), en la que vemos su maestría a la hora de crear imágenes memorables de una belleza poética sin parangón. Lástima que sus películas, más allá de su deslumbramiento formal, sean tan profundas y reflexivas como aburridas. Es lo que pasa con *La mirada de Ulises*, de la que casi veinticinco años después de su estreno todavía recuerdo algunas imágenes soberbias, pero cuyo argumento se pierde en la neblina de la memoria. Quizá su mejor película sea *La eternidad y un día* (1998), centrada en los últimos días de un escritor, en la que los tiempos se confundían en un presente continuo.

La película que enseñó al resto del mundo que el cine húngaro también existía fue *Mephisto* (1981), en la que István Szabó transportaba el mito de Fausto a la época nazi. La cinta ganó el Óscar a la mejor película extranjera y permitió a su realizador iniciar una carrera como autor de prestigio. Más radical es la figura de Miklós Jancsó, quien cosechó un gran éxito en 1966 con *Los desesperados*, un retrato de la lucha de nacionalistas magiares que se estima que vio uno de cada tres húngaros, y que, con *Salmo rojo* (1972), desplegó su habilidad para mantener la cámara en continuo movimiento a través de largos planos secuencia. Precisamente esta querencia por los planos largos es también una marca de estilo del director húngaro más

aclamado de las últimas décadas, Béla Tarr. Genio para unos, impostor para otros, el caso es que hay que superar la dura prueba de ver películas como *Sátántangó* (1994), de siete horas de duración, para emitir un juicio. Y, claro está, en una cinta tan larga da tiempo para que haya de lo mejor y de lo peor.

KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

Uno de los grandes genios del cine contemporáneo fue el polaco Krzysztof Kieślowski. Personaje de una tremenda rectitud moral, a quien su catolicismo sincero no parecía aliviar de la duda y el arrepentimiento, era capaz de poner al espectador en las situaciones más incómodas y plantearle cuestiones en apariencia irresolubles que exigían de él un compromiso con la verdad a prueba de conformismos o ideas recibidas. Al mismo tiempo, tenía un estilo tan elegante, preciso y rico en matices que es evidente que solo a través del cine podía manifestar la complejidad de sus pensamientos. De manera inesperada, su nombre se hizo célebre gracias a la serie de televisión *El decálogo* (1989), en la que dedicaba un capítulo a cada uno de los diez mandamientos. Todos los episodios son magníficos, pero *No amarás* y especialmente *No matarás*, uno de los ataques más duros y a la vez sutiles contra la pena de muerte que se hayan filmado, son tan extraordinarios que se estrenaron en salas. Convertido en un referente del cine moderno para cualquiera que tuviera ojos y una pizca de sentimientos, Kieślowski pudo dirigir en coproducción con Francia *La doble vida de Verónica* (1991), una misteriosa cinta en la que Irène Jacob daba vida a dos mujeres idénticas, una francesa y otra polaca.

Las virtudes de este título se multiplicaron en su siguiente película, *Azul* (1993), primera parte de su trilogía tricolor sobre la igualdad, la libertad y la fraternidad y, en mi opinión, una obra maestra indiscutible de las últimas décadas. Se trata de una historia sobre la redención, sobre el bien y sobre el amor de una tristeza insondable de la que el espectador sale reconfortado y mejor persona, al igual que su protagonista. Para ello, no pudo estar mejor rodeado, con gente como Juliette Binoche, poseedora de la mirada más fascinante del cine moderno, o como el músico Zbigniew Preisner, que tenía

el difícil reto de escribir una obra que debía parecer palmariamente genial… y lo consiguió. Y qué decir de la insuperable fotografía de Slawomir Idziak. Con este referente, era difícil que *Blanco* (1994) estuviera a la altura y, efectivamente, aunque no es en absoluto desdeñable, se trata de una simpática cinta menor. Pero, con *Rojo* (1994), el director volvió a situarse a una altura estratosférica con una de las declaraciones de amor a la humanidad más conmovedoras que se hayan rodado, una cinta esperanzadora y optimista que, entre tanto cinismo y desesperación, se eleva hasta la categoría de imprescindible.

MICHAEL HANEKE

Mucho menos admirador de la raza humana es el austriaco Michael Haneke, que con su mirada cruel y desengañada, siempre consigue perturbar al espectador con sus historias maliciosas y su visión entomológica de la sociedad, a la que ve como un conjunto de seres enfermos capaces de las mayores atrocidades. Aunque ya era conocido (y temido) en los circuitos de entendidos, su nombre no empezaría a sonar entre un público más amplio hasta *Funny Games* (1997), deconstrucción del cine de psicópatas que pone al espectador ante el espejo, cuestionando su manera de disfrutar de la violencia en diferido, a la vez que manipula las reglas del género para crear una narración totalmente nueva e impactante. En 2001 estrenó la muy desagradable *La pianista*, con la extraordinaria Isabelle Huppert en uno de sus papeles más destacados, y ya es decir. Como pasa en las películas de terror, a menudo, al ver las cintas de Haneke, es necesario apartar la mirada de la pantalla, pero en su caso no porque lo que se ve sea asqueroso visualmente, sino moralmente. Y lo que hace a sus personajes tan terribles es que no son malvados de tebeo, sino seres humanos reales con sus motivaciones y justificaciones. Lo mismo pasa en *Caché* (2005) —en mi opinión su mejor película—, en la que Daniel Auteuil interpreta a un intelectual en apariencia irreprochable, pero al que acecha su pasado. De vuelta a su país, el director firmó otro de sus grandes títulos con *La cinta blanca* (2009), rodada en un elegante blanco y negro que proporcionaba algo de distanciamiento a esta historia de crueldad. Y

cuando parecía que no podía ponerse más intenso, llegó *Amor* (2012), en la que, si por una vez había algo de verdadero cariño por sus personajes, por otro lado, lo utilizaba para machacar al espectador con la dura historia de un matrimonio de ancianos que se enfrentan a la enfermedad, la soledad y la muerte sin que su larga experiencia les haya preparado para ello.

DOGMA 95

El último gran movimiento internacional con pretensiones de cambiar la historia del cine ha salido de Dinamarca, país que, como ya hemos visto, posee una envidiable tradición cinematográfica. El nombre del movimiento fue Dogma 95, su propuesta era acabar con la artificialidad en el cine y sus componentes más señeros Lars von Trier y Thomas Vinterberg. Antes de dar este paso, von Trier ya contaba con una controvertida carrera a sus espaldas que incluía *Europa* (1991), visualmente muy innovadora, pero con un equívoco mensaje respecto a la reconstrucción del continente después de la Segunda Guerra Mundial. Su consagración internacional llegó con *Rompiendo las olas* (1996), desaforado melodrama en el que trató uno de sus temas predilectos, la mujer sufridora que se sacrifica por amor, en este caso interpretada por una cautivadora Emily Watson. Con una estética muy elaborada, en la que fotografía y la música cobran una importancia primordial, la historia en sí es tan vacua como en la mayor parte de su cine, aunque durante algún tiempo mantuvo hipnotizada a gran parte de la crítica mundial con títulos como la infame *Los idiotas* (1998), su aportación al Dogma. Quizá no sería descabellado pensar que todo lo de este movimiento no fue en realidad más que una extraordinaria campaña de publicidad, aunque a von Trier la broma no debió de hacerle gracia durante mucho tiempo y, con *Bailar en la oscuridad* (2000), se saltó a la torera cualquier restricción para dirigir un musical moderno, que fue protagonizado por Björk y Catherine Deneuve. La banda sonora es espectacular, como no podía ser menos, y los números musicales están rodados con solvencia, nadie le niega a Trier su poderío visual, pero la historia es una vez más tan absurda y tan lacrimógena que no hay por dónde cogerla.

Mucho mejor director que von Trier ha resultado ser su compañero de gamberradas, Thomas Vinterberg, cuya única película cien por cien Dogma, *Celebración* (1998), es la mejor de todo el movimiento. Centrada en una reunión familiar que empieza como se espera que sean estas cosas en Dinamarca, todo sonrisas y buenos modales, y que termina como el rosario de la aurora. En ella, el director supo sacar todo el partido a las limitaciones autoimpuestas para golpear con saña al espectador. Con *La caza* (2012) firmó una cinta redonda en la que Mads Mikkelsen interpretaba a un maestro acusado falsamente de pederastia que ve cómo, de la noche a la mañana, su vida ha quedado totalmente destrozada y él se ha convertido en un apestado social.

Otra directora que aprovechó el rebufo de Dogma fue Lone Scherfig, quien supo utilizar las características de este estilo para idear la inusual comedia *Italiano para principiantes* (2000), de apariencia improvisada pero, en realidad, calculada al milímetro. Por otro lado, *Wilbur se quiere suicidar* (2002) es una cinta sensible y coherente sobre un tema delicado que la directora trató sin sensacionalismo ni lugares comunes, todo lo opuesto a von Trier. Esta misma franqueza a la hora de dibujar con finura a personajes de carne y hueso que viven con pasión sus pequeños dramas íntimos es evidente en *An Education* (2009), para la que contó con un guion de Nick Hornby y una gran actuación de Carey Mulligan.

AKI KAURISMÄKI

El cine finlandés no puede vanagloriarse de tener una tradición tan esplendorosa como sus vecinos nórdicos, pero al menos puede presumir de contar con uno de los directores más peculiares y simpáticos de los últimos años, Aki Kaurismäki. Con un estilo entre Bresson y Tati, marcado por la austeridad expresiva, tanto de sus actores como de su cámara, y por un humor tan personal como irresistible, Kaurismäki se ha labrado, quizá en contra de sus propias intenciones, una reputación de genio excéntrico con un puñado de películas deliciosas (y cómo aborrecería él este término). Su nombre comenzó a sonar internacionalmente con *Leningrad Cowboys Go America* (1989), cuyo título ya lo dice todo. De una comicidad absurda,

pero sin caer en la falsa excentricidad tan de moda y ridícula, Kaurismäki, genuinamente estrafalario, podía sacar sonrisas incluso de una historia tan aparentemente desoladora como la de *La chica de la fábrica de cerillas* (1990). Porque, detrás de su aparente distanciamiento, este supuesto misántropo que vive en una caravana a las afueras de Oporto esconde el corazón de oro de un verdadero humanista.

DIVERGENCIAS DEL CINE BRITÁNICO

El cine británico siempre ha basculado entre dos tendencias opuestas: el realismo social y las recreaciones históricas. Ambas corrientes se ejemplifican meridianamente en las figuras de Stephen Frears y James Ivory. El primero parecía destinado a convertirse en el gran pintor de la Inglaterra de los años ochenta, en una especie de Loach alegre dispuesto a poner en primer plano la vida de proletarios y apestados. Esta visión popular y optimista quedó plasmada en cintas como *Mi hermosa lavandería* (1985), en la que, además, desafiaba el conservadurismo thatcherista centrándose en la historia de amor homosexual entre un inglés y un pakistaní. En un giro inesperado en su carrera, Frears se fue a Hollywood para dirigir la adaptación del clásico erótico *Las amistades peligrosas* (1988), con la que revalidó su fama de conseguir grandes interpretaciones y, además se ganó la reputación de fino estilista. Uno de sus mejores títulos sería *Alta fidelidad* (2000), basada en la irresistible novela de Nick Hornby, en la que John Cusack interpreta a un obsesionado por la música pop con una desastrosa vida sentimental.

Visto como la quintaesencia del director británico, en realidad James Ivory es norteamericano. En cuanto a sus más estrechos colaboradores, el productor Ismail Merchant era de origen indio y la escritora Ruth Prawer Jhabvala nació en Alemania. Sin embargo, el trío consiguió conformar una estética propia que ya ha prevalecido como la plasmación cinematográfica de la tradición inglesa por antonomasia. La fórmula llegó a la excelencia con *Lo que queda del día* (1993), donde contó con unos Anthony Hopkins y Emma Thompson en estado de gracia y en la que el romanticismo y los toques políticos rompen la formalidad academicista.

La escasa filmografía de Terence Davies se caracteriza por su extrema estilización y su pasmosa utilización de elaborados recursos cinematográficos para contar pequeñas historias, a menudo con base autobiográfica, en las que todo parece discurrir en otro mundo: un pasado que ha sido tamizado y transformado por el cine para convertirse en algo completamente diferente, pero que todos nosotros, hijos del celuloide, ya reconocemos como más real que la realidad. Sus dos primeros largometrajes, *Voces distantes* (1988) y *El largo día acaba* (1992), permanecerán como evocadoras obras maestras que han sabido captar la mirada infantil y los dramas familiares de personas humildes con una inigualable perspicacia y buen ojo para la creación de imágenes memorables.

El tercer gran pilar en el que se asienta la cinematografía británica, además de las películas sociales y las de época, es la tradición teatral, que queda bien representada por Kenneth Branagh que supo dar vitalidad al aparentemente sobreexplotado cine shakesperiano con su emocionante versión de *Enrique V* (1989). Visto como la reencarnación de Laurence Olivier, tan prestigioso intérprete como lúcido director que sabía hacer adaptaciones del teatro clásico sin caer en la teatralidad, su estilo desenfadado se transformó en solemnidad con *Hamlet* (1996).

El cine más descaradamente comercial del Reino Unido tiene su personificación en Richard Curtis, uno de los pocos casos de guionistas que han sabido imponer su nombre por encima del director, pues, si es conocido que su firma está detrás de *Cuatro bodas y un funeral* (1994), uno de los mayores éxitos británicos de los años noventa, casi nadie sabría decir quién es su director (Mike Newell). Lo mismo se podría afirmar de *Notting Hill* (1999), comedia romántica perfecta en su género, una lección de escritura en la que supo sacar lo mejor de Julia Roberts y Hugh Grant. Y dirigida por Roger Michell. Ya también como director, Curtis estrenó en 2003 *Love Actually*, que se ha convertido en la película navideña predilecta de millones de personas.

Sin duda, el gran director británico de las últimas décadas ha sido Mike Leigh. Cada vez que estrena una película, podemos estar seguros de que se va a encontrar entre las mejores del año. En su carrera encontramos trazas unificadas de las diferentes facetas que han enriquecido el cine inglés a lo largo de su historia, pues en él se combina la formación teatral, la ambición documental y el gusto por las reconstrucciones de época. Con *Secretos y mentiras* (1996), podemos hablar de una obra maestra absoluta. El aparentemente sencillo pero endiablado estilo de Leigh, basado en improvisaciones y en la participación creativa de los actores, queda de manifiesto en esta tragicomedia que tan pronto hace reír a carcajadas como provoca llantos inconsolables. Con *Topsy-Turvy* (1999) el director se enfrentó al reto de contar la vida de los compositores de operetas Gilbert y Sullivan. Se trata de una estupenda y enérgica reconstrucción histórica, pero lo cierto es que, para mi gusto, Leigh muestra lo mejor de sí mismo en películas más contenidas e íntimas. Es el caso de *El secreto de Vera Drake* (2004), que empieza siendo un drama costumbrista para transformarse de golpe en una cinta política sobre el aborto.

LOS HERMANOS DARDENNE

Tras este paseo por Inglaterra, ha llegado la hora de volver al continente. Los hermanos belgas Jean-Pierre y Luc Dardenne han configurado un corpus coherente y reconocible que los ha situado entre los mejores representantes del cine social contemporáneo. Una de las características de su estilo es el continuo movimiento; es como si sus personajes estuvieran corriendo todo el tiempo, aunque su objetivo no esté del todo claro. Formados como documentalistas, los Dardenne se dieron a conocer con la película de ficción *La promesa* (1996), en la que retrataban la toma de conciencia de un joven al que su padre había entrenado en la deshumanización al tratar a inmigrantes como mercancía. Aunque todas las películas de los hermanos son similares, como mínimo siempre en el notable alto, quizá su mejor cinta sea *El niño* (2005), título muy ligado a *Crimen y castigo*, en el que una pareja de jóvenes irresponsables tiene que asumir de golpe el paso a la madurez y expiar su pasado para poder seguir adelante.

EL *CINÉMA DU LOOK*

Frente a este compromiso estético y moral con la realidad de su tiempo, el cine francés de los años ochenta se caracterizó por su escapismo y preferencia por los géneros de herencia hollywoodiense, puro entretenimiento sin más pretensiones que entregar productos de perfecta factura sin demasiado fondo. Es lo que, por algún motivo, se llamó *cinéma du look*, que tuvo a sus máximos exponente en Jean-Jacques Beineix, Luc Besson y Léos Carax. Beineix disfrutó de un enorme éxito popular, incluso entre aquellos espectadores que suelen abominar del cine francés, y fue masacrado por la crítica con *La diva* (1981) y *Betty Blue* (1986), para abandonar el cine prematuramente, mientras que Besson supo manejar mejor su carrera y consiguió una enorme repercusión con cintas en esencia más norteamericanas que francesas, como la muy violenta y un poco sentimental *El profesional* (1994). Ya instalado como uno de los autores comerciales más rentables del cine mundial, Besson pudo contar con un gran presupuesto para rodar su fantasía futurista *El quinto elemento* (1997). Convertido en un prolífico productor que ha sabido colocar en todo el mundo cintas francesas de aspecto hollywoodiense, su carrera como realizador ha estado plagada de altibajos y parece que su estrella se ha ido apagando paulatinamente.

Si Beineix y Besson han sido amados por el público y menospreciados por la crítica, el caso de Léos Carax es completamente opuesto. Autor personal y esquivo, con indisimuladas pretensiones artísticas, debutó con tan solo veinticuatro años con *Chico conoce chica* (1984), en apariencia una historia tan sencilla como su título, pero contada con una personalidad propia. Más ambiciosa, aunque el argumento sigue siendo similar, una pareja de enamorados marginales se enfrenta al mundo, *Los amantes del Pont-Neuf* (1991) ya deja atrás cierto amateurismo para decantarse claramente por la solidez y consistencia del cine profesional.

Uno de los directores franceses más exitosos de los últimos años ha sido Jean-Pierre Jeunet, quien se hizo notar con la apocalíptica comedia *Delicatessen* (1991), codirigida por Marc Caro, en la que ya eran perceptibles las cualidades que le harían famoso: sus juegos visuales con colores llamativos y preciosistas y un sentido del humor entre naíf y

travieso. Tras un desafortunado paso por Hollywood con *Alien: Resurrección* (1997), Jeunet regresó a lo grande a Francia para rodar *Amélie* (2001), que dividió a la audiencia entre quienes la consideraron una deliciosa historia que se disfruta como un helado y otros que la acusaron de ñoña y blandengue. En cualquier caso, fue vista por millones de espectadores en todo el mundo y creó una tendencia que la ha convertido en una de las cintas más emblemáticas de los últimos años.

Otros directores franceses que no han conseguido la misma repercusión internacional que Jeunet, pero han sabido labrarse una prestigiosa carrera son Claire Denis, autora perteneciente a la mejor tradición del cine intelectual galo y que se dio a conocer con cintas ambientadas en África (donde había crecido), como ocurre con de *Beau travail* (1999); Robert Guédiguian, creador de una consistente filmografía en la que suele repetir los mismos temas y actores, en la que cuenta historias sociales desde una perspectiva irrenunciablemente izquierdista y que firmó una de sus cintas más queridas con *Marius y Jeannette* (1997); o Bruno Dumont, que ha tenido una evolución inédita desde sus herméticos inicios en cintas como *La Humanidad* (1999) hasta consolidarse como un autor de un humorismo muy peculiar con la serie de televisión *El pequeño Quinquin* (2014), que fue la primera serie en ser considerada por *Cahiers du cinéma* como la mejor producción del año.

Scola y Moretti

El cine italiano vivió a partir de los años ochenta un período de declive en el que han sobrevivido algunos autores interesantes, pero que, en conjunto, empalidece ante la gloria de su pasado. No es de extrañar que una de las cintas más exitosas de este período fuera *Cinema Paradiso* (1988), en la que Giuseppe Tornatore rememoraba los tiempos de esplendor del cine a través de la historia de un pueblo cualquiera durante la posguerra visto a través de los ojos de un niño enamorado del celuloide. Uno de los directores que mejor enlazó con estos viejos buenos tiempos fue Ettore Scola, guionista desde los años cincuenta, pero que, aunque ya contaba con algún título de prestigio, no se reveló como un gran director hasta 1977 con *Una*

jornada particular, en la que encerró a Sophia Loren y Marcello Mastroianni en un apartamento de Roma mientras Hitler visitaba la ciudad. Con ello demostraba que, además de saber escribir personajes llenos de matices a los que comprendía y amaba, también sabía cómo mostrarlos en pantalla. *La terraza* (1980) es una de sus películas más representativas, una historia coral en la que dio color y vida a cada uno de los personajes para dibujar un fresco social de una enorme humanidad. En esta misma línea se sitúa *La familia* (1987), un retrato íntimo y amable, aunque con sus claroscuros, de una familia tan particular como universal.

Dibujo de *Cinema Paradiso*

Más moderno, pero sin querer olvidar su herencia, Nanni Moretti ha devenido en una figura capital del cine contemporáneo creando una filmografía profundamente personal en la que conjuga el humor fino y la crítica despiadada. Su obra culminante llegó en 1993 con *Caro diario*. Dejándose de disimulos, Moretti se interpretó a sí mismo en este diario filmado compuesto de tres capítulos en los que se da un paseo intentando comprenderse a sí mismo y a la sociedad. El director decidió dar un giro completo a su carrera con *La habitación del hijo* (2001), con la que vimos que Moretti es uno de los pocos directores actuales que se toma los temas que trata absolutamente en serio, sin cinismo, ni ironía, ni superioridad.

LA REVOLUCIÓN DEL CINE ESPAÑOL

En contraste con lo que pasaba en Italia, el cine español vivió a partir de los años setenta un ambiente de efervescencia inaudito. Ya desde finales de los años sesenta hubo algunas tentativas de renovación, como las producciones de la Escuela de Barcelona, que intentaron introducir modernidad y nuevos temas a través de historias en las que el compromiso político no se manifestaba a través de dramas sociales o de denuncia, sino mostrando todo lo que de antiguo y atrasado tenía el régimen. Los más destacados representantes de este movimiento fueron Vicente Aranda con *Fata/Morgana* (1966), Joaquim Jordà con *Dante no es únicamente severo* (1967) y Gonzalo Suárez con *Ditirambo* (1969). La carrera de estos tres autores se desarrollaría por caminos muy diferentes y, mientras Aranda se especializaría en las adaptaciones literarias con un fuerte contenido erótico y conseguiría su mayor éxito con el excelente drama criminal *Amantes* (1991), Jordà se inclinaría por el documental y firmó cintas tan notables como *Numax presenta...* (1980), que reflejaba el ambiente de lucha de una empresa en huelga. Por su parte, Suárez se convirtió en uno de los directores más peculiares del cine español, poseedor de un mundo propio, vanguardista y enriquecido por una tradición literaria que conoce a la perfección. Su película más destacada fue *Remando al viento* (1988), que fue rodada en inglés y que narraba la historia detrás de la creación de *Frankenstein*.

Una figura fundamental del cine español de esta época fue la del productor Elías Querejeta, aliado de Carlos Saura y descubridor de nuevos talentos: desde Montxo Armendáriz hasta Fernando León de Aranoa. Querejeta también se encontraba detrás de la película de Víctor Erice *El espíritu de la colmena* (1973), considerada como una de las obras maestras del cine nacional, rodada con una sensibilidad, una sutileza y una limpidez que siguen maravillando. El director supo captar en la mirada de la niña Ana Torrent el asombro del descubrimiento del cine. Gracias a esta cinta, el espectador adulto recupera esa sensación de estar penetrando en un mundo desconocido. Tras diez años de silencio, Erice pudo rodar otra maravilla

absoluta, *El sur*, que cuenta con una pictórica y sublime fotografía de José Luis Alcaine, pero que se quedó a medias por la falta de entendimiento entre el director y Querejeta. Pasarían casi otros diez años hasta el estreno de su siguiente largometraje: el documental dedicado al pintor Antonio López *El sol del membrillo*.

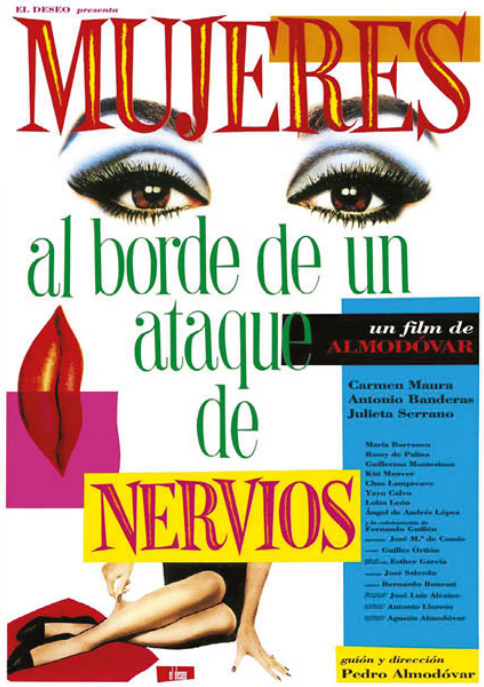
El momento dorado que vivía el cine español en los ochenta se vio consagrado internacionalmente cuando José Luis Garci logró el primer Óscar para una película nacional con *Volver a empezar* (1982), que, sin embargo, no es ni de lejos su mejor película. Más interesantes son *Asignatura pendiente* (1977), una de las mejores instantáneas de la transición y que supuso un enorme éxito de taquilla, *Las verdes praderas* (1979), una divertida y emotiva cinta en la que reflejaba las inquietudes de una nueva burguesía que descubre que lo que quería no es lo que quiere; o *El crack* (1981), una película de género negro con un estupendo Alfredo Landa, quien demostró ser un grandísimo actor alejándose del tipo de papeles que le habían hecho famoso.

Otros directores destacados que dieron sus primeros pasos en esta época fueron Pilar Miró que, como directora general de Cinematografía, intentó renovar la industria nacional con un sistema que favorecía las propuestas artísticamente más audaces y que, como realizadora, destacó con propuestas tan personales como *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980), en la que dio el papel de su álter ego a la estupenda Mercedes Sampietro; Manuel Gutiérrez Aragón, poseedor de una gran imaginación y elegancia, como apreciamos en cintas del calibre de *Demonios en el jardín* (1982); Bigas Luna, fetichista irredento que se movía entre el esperpento y el erotismo y que tuvo su mejor momento con la trilogía ibérica iniciada con *Jamón Jamón* (1992), en la que dio a conocer a los jóvenes actores Javier Bardem y Penélope Cruz; Icíar Bollaín, que pasó de ser la adolescente protagonista de *El sur* a convertirse en una realizadora de primera categoría con *Te doy mis ojos* (2003); Isaberl Coixet, reputada directora de publicidad que ganó un gran prestigio en el círculo independiente buscando abrir el cine español a nuevos espacios con cintas habladas en inglés como *Mi vida sin mí* (2003); o Julio Médem, autor visualmente superdotado que deslumbró con su primera película, *Vacas* (1992).

En esta larga lista faltan los nombres de los dos directores españoles que consiguieron una mayor repercusión internacional: Fernando Trueba y Pedro Almodóvar. El primero comenzó su carrera dentro de la conocida como comedia madrileña con *Ópera prima* (1980), que hizo que toda una generación se viera reflejada en un Óscar Ladoire que adaptaba las peculiaridades de Truffaut y Allen a las características españolas. Poco a poco, Trueba, que tiene una gran formación cinéfila, fue afinando su estilo hasta alcanzar la excelencia con *Belle Époque* (1992), una de esas películas que transmiten una genuina sensación de vida y alegría. Con *La niña de tus ojos* (1998), volvió al terreno que mejor se le daba, las panorámicas históricas repletas de personajes carismáticos, y cosechó un enorme éxito de taquilla.

Sin ninguna duda, Pedro Almodóvar es el director español más conocido internacionalmente, solo Luis Buñuel puede hacerle sombra en cuanto a prestigio. Pero es improbable que nadie hubiera adivinado esta extraordinaria carrera tras ver sus primeras películas, pues, aunque es evidente que detrás del exabrupto punk que es *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) se escondía un director con mucho humor y más inventiva, lo cierto es que su evolución hacia el clasicismo pop era impredecible. Un gran paso adelante lo supuso *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), en la que ya contó con una de sus actrices preferidas, Carmen Maura, en una mezcla de naturalismo y surrealismo con la que manifestó su buena mano tanto para la puesta en escena estilizada como para los diálogos brillantes. Su primer gran éxito internacional llegó con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), perfecta comunión de melodrama y comedia en donde contó con un estupendo reparto que consagró a Almodóvar como un inigualable director de actores y un creador de imágenes tan reconocible como siempre sorprendente. Tras algunas cintas irregulares, el director volvió a cosechar un gran éxito mundial con la sofisticada *Todo sobre mi madre* (1999), en la que llevó a la excelencia su brillantez formal, acompañada de una escritura cada vez más esencial y de

su ojo único para la elección de actores. Gracias a *Hable con ella* (2002), un complejo *tour de force* narrativo, consiguió el logro inédito de llevarse el Óscar al mejor guion, mientras que con *Volver* (2006) —su regreso a los orígenes, cómo se suele decir—, se reencontró con la gran Maura y dio un papel inolvidable a Penélope Cruz.



Cartel de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*

MANOEL DE OLIVEIRA

Después de esta extensa nómina de directores españoles, puede parecer insultante reducir la presencia del cine portugués en esta historia a un solo cineasta —una muestra más del secular desdén hacia nuestros vecinos—, pero lo cierto es que el único director luso que ha conseguido una consistente presencia internacional ha sido Manoel de Oliveira. Eso sí, su figura concentra la historia del cine desde el período mudo, pues su debut como realizador tuvo lugar en 1931 en el corto *Douro, Faina Fluvial*. Pero su revelación internacional tardaría en llegar, hasta que, en los años noventa, cuando él ya había rebasado los ochenta, se hizo habitual de

festivales y referente del cine de autor. Su estilo pausado, en el que abundan los planos fijos, muy literario e intelectual, para algunos representaba un tipo de cine diferente, auténtico y que no se avergonzaba de sus pretensiones ensayísticas, para otros, era un tostón insufrible. Películas como *Viaje al principio del mundo* (1997), con Marcello Mastroianni, *Inquietud* (1998), con el gran actor portugués Luís Miguel Cintra; o *Vuelvo a casa* (2001), rodada en Francia con el protagonismo de Michel Piccoli, son muestras del mejor cine europeo que ofrece una alternativa adulta y reflexiva a las más reiterativas y convencionales cintas comerciales que invaden las salas.

Si limitar la cinematografía portuguesa a un solo nombre es reduccionista, con el cine africano la escasa representación es todavía más sangrante, pero lo cierto es que las películas subsaharianas que se han estrenado en el exterior son escasas, y reconozco que mi propio conocimiento es muy limitado. El director africano más importante de los años ochenta fue el maliense Souleymane Cissé, quien en 1982, firmó *Finye* centrada en el inconformismo de la juventud de su país ante la esclerosis de las instituciones. Su película más conocida es *La luz* (1987), historia de iniciación en la que se mezclan elementos de brujería y conflictos familiares.

Cines de Latinoamérica

Ya al otro lado del Atlántico, vamos a detenernos brevemente en México. En el próximo capítulo hablaré de la explosión de talentos cinematográficos que ha vivido este país en los últimos años, pero, de momento, hay que citar algunas cintas que gozaron de una gran exposición internacional, como es el caso de *Danzón* (1991), una amable cinta de María Novaro sobre una aburrida telefonista que encuentra en el baile una forma de escape, y *Como agua para chocolate* (1992), adaptación de Alfonso Arau de la novela de Laura Equivel que hizo las delicias de medio mundo. Mención aparte merece Arturo Ripstein, que alcanzaría la plenitud artística gracias a su encuentro con la extraordinaria guionista Paz Alicia Garciadiego. La

colaboración entre ambos se inició con *El imperio de la fortuna* (1986) y llegó a su madurez en *Principio y fin* (1993), con la que transportaron la historia del egipcio Naguib Mahfouz a México. Su mejor fruto fue *Profundo carmesí* (1996), una tétrica historia basada en hechos reales, protagonizada por Regina Orozco y Daniel Giménez Cacho.

Tras el abrupto final del *cinema novo*, el cine de calidad brasileño tardó en recuperarse. Una de las cintas que despuntó a mediados de los años setenta fue *Doña Flor y sus dos maridos* (1976), una comedia desinhibida que convirtió en estrella internacional a Sonia Braga. Totalmente diferente, pero también clave en el cine brasileño moderno, fue *Pixote* (1981), en la que Héctor Babenco usaba un estilo documental para narrar una dura historia de niños de la calle. En coproducción con Estados Unidos, dirigió *El beso de la mujer araña* (1985), basada en la novela del cinéfilo Manuel Puig y protagonizada por un delicado William Hurt y un brusco Raul Julia. Tras el fracaso de la gran producción *Jugando en los campos del Señor* (1991), Babenco volvió a Brasil para rodar *Carandiru* (2003), una denuncia de la insostenible situación de las prisiones del país.

Dos cintas brasileñas que despertarían curiosidad en todo el mundo fueron *Estación central de Brasil* (1998) y *Ciudad de Dios* (2002). La primera, dirigida por Walter Salles, fue acusada por algunos de melodramática y condescendiente, pero la verdad es que, además de contener una estupenda actuación de Fernanda Montenegro, estaba claro que detrás de la cámara había un autor con sensibilidad. Esto se confirmaría en *Diarios de motocicleta* (2004), una estupenda cinta sobre los años juveniles del Che Guevara, encarnado por Gael García Bernal. Por su parte, en *Ciudad de Dios* Fernando Meirelles y Kátia Lund trataban una típica historia del cine social: un grupo de jóvenes en las orillas de la marginalidad que se ve empujado hacia el crimen y cuya salvación está más allá de cualquier plegaria. La película posee las formas del más espectacular cine hollywoodiense, especialmente deudor de Scorsese.

De manera similar a lo que había pasado en España, después de la dictadura militar el cine argentino vivió un momento de auge en el que se produjeron cintas tan emblemáticas como *Camila* (1984), una película romántica de época con la que María Luisa Bemberg logró el mayor éxito del cine nacional del período; *La historia oficial* (1985), en la que Luis

Puenzo contaba los avatares de una mujer que trata de encontrar a la madre biológica de su hija adoptada y en la que sobresale una extraordinaria Norma Aleandro; o *La noche de los lápices* (1986), donde Héctor Olivera narraba la historia real de un grupo de estudiantes que se manifiestan contra la dictadura y que son brutalmente reprimidos.

El director Adolfo Aristarain

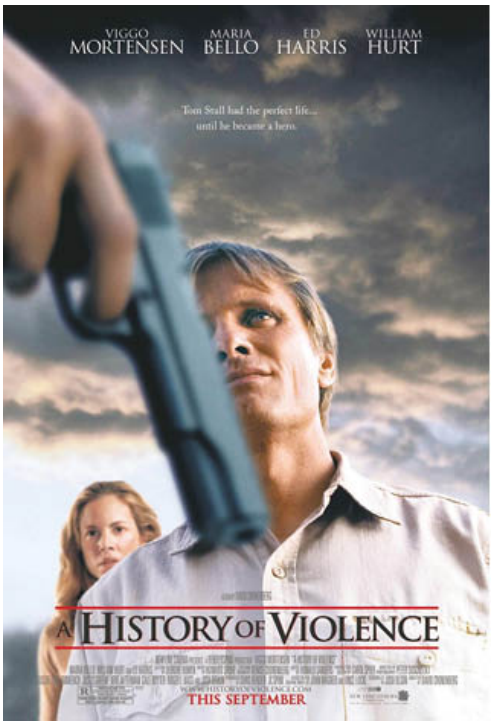
Más allá de puntuales títulos descollantes, Adolfo Aristarain supo desarrollar una carrera coherente marcada por su compromiso social y por su innegociable sinceridad. Uno de sus primeros títulos incuestionables fue *Un lugar en el mundo* (1992), en la que nos presentaba a una familia que ha decidido vivir en el campo, alejados de las imposiciones sociales, para encontrar su propia manera de realizarse. Tras instalarse en España, el director daría lo mejor de sí mismo con *Martín (Hache)* (1997), con la que regaló un personaje complejo, antipático y de muchas capas a Federico Luppi, al que acompañaban los también excelentes Cecilia Roth y Eusebio Poncela. De regreso en Argentina, con *Roma* (2004) firmó una de sus cintas más personales: un homenaje a su madre y a la ciudad de Buenos Aires.

Si Aristarain logró un gran consenso crítico y un público fiel, Juan José Campanella se ha convertido en el director argentino más conocido internacionalmente, con grandes éxitos de taquilla tanto en su país como en España. Formado en Estados Unidos, fue en este país donde dio sus primeros pasos en la dirección, pero no sería hasta que volvió a Argentina cuando encontró su propia voz en *El mismo amor, la misma lluvia* (1999),

marcada por un sentimentalismo amable que conecta muy bien con el público. *El hijo de la novia* (2001), una tragicomedia de libro, arrasó en las salas gracias a su perfecta mezcla de humor y delicadeza. Campanella supo remontar las tentaciones del triunfo fácil y, con *El secreto de sus ojos* (2009), se arriesgó con una propuesta que se alejaba de su estilo habitual para contar una historia sobre crímenes casi olvidados y la obsesión por encontrar la verdad. De nuevo, con unos Ricardo Darín y Soledad Villamil estelares y con escenas tan espectaculares como el plano secuencia del estadio de fútbol, el director convenció a todos y se llevó el Óscar a la mejor película extranjera.

EL CINE CANADIENSE

En la otra punta del continente, el cine canadiense ha sido a menudo saqueado por su poderoso vecino del sur y, en su producción autóctona, apenas destaca su tradición documentalista y la figura del animador Norman McLaren, un artista innovador y brillantísimo con piezas en su haber del calibre de *Neighbours* (1952) y *Pas de deux* (1968), que todavía se ven con asombro. Pero a partir de los años ochenta, el país vio el surgimiento de dos autores singulares que lograrían hacerse con una gran repercusión en todo el mundo. Denys Arcand es el representante del cine francófono canadiense más conocido y, ciertamente, sus películas tienen más que ver con la herencia europea que con la tradición norteamericana. Este autor intelectual e irónico saltó a la fama en 1986 con *El declive del imperio americano* (1986), en la que reunía a un grupo de profesores y les dejaba explayarse en cuestiones de todo tipo, desde las políticas a las sexuales. Pese a ser una película muy estimable, se queda en un simple esbozo ante la grandeza de *Las invasiones bárbaras* (2003), en la que los protagonistas de la anterior se vuelven a reunir para asistir a los últimos días de uno de ellos. Se trata de una cinta llena de melancolía y sabiduría en donde Arcand se revela como un escritor de gran finura, capaz de retratar a sus personajes con cariño, pero sin ahorrarse críticas y desengaños.



Afiche de *Una historia de violencia* de David Cronenberg

David Cronenberg ha desarrollado la mayor parte de su carrera en Estados Unidos, aunque casi siempre manteniendo su independencia. Se trata de un realizador con un identificable mundo propio, enfermizo e inquietante, escéptico respecto a la humanidad, oscuro y a menudo deprimente, pero también deslumbrante y poderoso. *Videodrome* (1983) supuso un paso adelante en su creciente reputación al hablar de la deshumanización del mundo contemporáneo y de la cada vez mayor dependencia tecnológica. El director firmó una de sus mejores películas con *La mosca* (1986), que en su momento se quiso ver como una parábola de la epidemia del sida, pero cuya lectura no se acaba ahí. Lejos de asentarse y de empezar a rodar con el piloto automático, como le pasa a tantos cineastas consagrados, Cronenberg siguió experimentando en los años noventa con cintas como *eXistenZ* (1999), que no fue muy bien acogida, pero que a mí me parece una fascinante aproximación a la confusión entre la realidad y los mundos artificiales. Pero lo mejor estaba todavía por llegar, y en 2005 el director firmó la que, en mi opinión, es una de las grandes películas de lo que llevamos del siglo, *Una historia de violencia*, puro cine negro en su

mejor expresión. En ella dejaba a un lado las extravagancias que habían tarado algunas de sus producciones y ofrecía una historia sin una pega, que avanza como una apisonadora y que encierra, en su argumento aparentemente convencional, una muy interesante reflexión sobre la construcción de la sociedad norteamericana y sus pecados ocultos.

EL CINE COMERCIAL NORTEAMERICANO

El cine norteamericano se vio condicionado a partir de los años ochenta por dos fenómenos simultáneos: el auge del vídeo, que inundó el mercado de cintas hasta entonces poco accesibles y que se convirtió en un negocio muy rentable para los estudios, y las superproducciones, que invadieron las pantallas de todo el mundo imponiendo una fórmula repetida hasta el hartazgo. Un especialista en este tipo de material fue el productor Jerry Bruckheimer, el verdadero responsable detrás de cintas como *Flashdance* (1983) o *Top Gun* (1986), realizadas respectivamente por Adrian Lyne y Tony Scott, directores británicos procedentes de la publicidad y los vídeos musicales que impregnaron el cine de la época de un estilo narrativo con un ritmo acelerado, unos planos cortos y una música omnipresente. Lo cierto es que, más allá de la nostalgia, incluso los productos comerciales más dignos de la época, entre los que cabría citar *Los cazafantasmas* (1984), de Ivan Reitman, o *Regreso al futuro* (1985), de Robert Zemeckis, son películas entretenidas con buenos guiones y una realización eficaz, pero que no se pueden comparar a las mejores producciones salidas del Hollywood clásico y dirigidas a un público adulto.

Otro director que labró su fama dirigiendo innovadores anuncios para televisión fue el inglés Ridley Scott. Sin embargo, materializó su salto al largometraje con una cinta de época y muy clásica en sus formas: *Los duelistas* (1977), que sigue siendo uno de los títulos más descollantes de su brillante carrera. Pero, si esta es una gran película, *Alien, el octavo pasajero* (1979) es sencillamente perfecta. Se trata de una historia de terror ambientada en el espacio en la que todos los aspectos de la producción funcionan a las mil maravillas, desde el modélico guion de Dan O’Bannon hasta los diseños de H. R. Giger y Moebius, pasando por la memorable

banda sonora de Jerry Goldsmith y un reparto en total sintonía. Si con solo dos películas Scott se había convertido en un referente del cine moderno, con su siguiente estreno, *Blade Runner* (1982), ya pasó a convertirse en una leyenda. En esta ocasión, fue el género negro el que renovó por completo con una historia futurista basada en una novela de Philip K. Dick con implicaciones filosóficas de hondo calado.

Cartel en español de la mítica *Uno de los nuestros*

En un Hollywood que ya nada tenía que ver con la efervescencia vivida en los años setenta, cuando la creatividad y el riesgo todavía se premiaban, y ahora dominado por juntas de accionistas que habían quitado el momentáneo poder dado a los autores para recuperar las riendas del negocio, hasta un director tan dotado como Martin Scorsese tuvo que hacer concesiones a la industria más convencional para poder continuar con su carrera. Después del fracaso de la, por otra parte, muy estimable *El rey de la comedia* (1982), el director tuvo que ceder ante los estudios y encargarse de proyectos ajenos como *Jo, qué noche* (1985), en la que consiguió ir más allá de la comedieta que era la idea original para convertirla en una pesadilla desasosegante. Mucho más ambiciosa fue *Uno de los nuestros* (1990), un

hito no solo de su carrera, sino de toda la historia del cine norteamericano. Hay pocas películas más influyentes, reverenciadas y copiadas en el cine moderno que esta: un despliegue de virtuosismo formal desde el primer minuto hasta el último en el que el director puso todo su conocimiento cinéfilo y su propia inventiva al servicio de una historia de mafiosos que reinventó el género dándole unas dosis de energía que hacía que el espectador saliera del cine mareado. Hasta el propio Scorsese se imitó a sí mismo en *Casino* (1995), que objetivamente incluso puede ser mejor que la anterior, pero claro, llegó después y la sensación de sorpresa ya había pasado: solo te pueden volar la cabeza una vez. En 2002 Scorsese se enfrentó a la gran producción de *Gangs of New York*, que le causó más de un encontronazo con Harvey Weinstein, quien malogró la que podría haber sido una de las grandes cintas de su carrera.

El cineasta Steven Spielberg en la alfombra roja de los Óscar de 1990. Autor: Alan Light.

Steven Spielberg inició la década de los ochenta creando uno de los iconos más potentes del cine moderno con *En busca del arca perdida* (1981), protagonizada por un híper carismático Harrison Ford. Recuperando el sabor de los viejos seriales, la cinta es una despreocupada y gentil invitación a pasárselo en grande. Pero si con esta cinta Spielberg se había puesto el listón muy alto, logró superarlo con su siguiente título: *E.T. El extraterrestre* (1982), que se convirtió en la película más taquillera de todos

los tiempos gracias a una amable historia que, como todo el mundo la ha visto, me ahorro de describir. Lo que sitúa a Spielberg por encima de la media, y que le hace sublimar lo que puede haber de complaciente en sus argumentos, es su mano maestra en la puesta en escena, en lo que se alza sin rival como un genio de la composición y de la fluidez narrativa. Quizá esta superioridad fue lo que hizo que no se conformara con ser el mejor en lo suyo, el puro cine de entretenimiento, y tratara de demostrar que también podía ser un director solemne. Contra toda precaución, me atreveré a decir que de sus dos películas de 1993, *Parque Jurásico* y *La lista de Schindler*, me quedo sin ninguna duda con la primera. La historia de los dinosaurios revividos es de nuevo una lección magistral de narración, una emocionante tarde en un parque de atracciones en la que el espectador disfruta como un niño. Por su parte, *La lista de Schindler* mezcla la gravedad con cierto tufillo impostado a través de una presentación estética que choca radicalmente con el tema tratado, lo que provocó que Claude Lanzmann, el autor del imprescindible documental sobre el Holocausto *Shoah* (1985), acusara al director de pecar de *kitsch* y de inexactitud histórica. Dispuesto a demostrar que podía ser tan fiel a la realidad como el que más, en la primera parte de *Salvar al soldado Ryan* (1998), el director reflejó el horror y la confusión de la guerra como jamás nadie antes había hecho. Estos veinte minutos de acción bélica en los que hacía vivir al espectador en primera persona el desembarco en Normandía son tan portentosos que, por sí solos, podrían justificar toda una carrera detrás de las cámaras; de hecho, sigue siendo el último punto álgido de su filmografía.

El mejor cine comercial de los ochenta también debe mucho a Rob Reiner, que, con una serie de títulos memorables en los más diversos géneros, contribuyó como el que más ha configurar la imagen de la década. Su primera película fue el falso documental *This Is Spinal Tap* (1984), en la que retrataba de manera hilarante a una ficticia banda de rock. En *Cuenta conmigo* (1986) adaptó una atípica novela de Stephen King para narrar una historia de amistad juvenil con un tono distendido, pero también dramático cuando hacía falta. Pero la mejor película del director siempre será *La*

princesa prometida (1987), una encantadora historia de fantasía basada en la novela de William Goldman adaptada por él mismo y que tiene de todo: una preciosa historia de amor, un rey malvado, piratas, gigantes, magos… En fin, que si a alguien no le gusta esta película, está claro que se trata de una mala persona.

EL CINE DE ACCIÓN

James Cameron, el único director que ha podido hacer competencia a Spielberg en el terreno comercial, no pudo iniciar su carrera desde más abajo, con *Piraña II: los vampiros del mar* (1981), pero dado el legendario mal carácter del realizador mejor ni recordárselo. Con estos antecedentes, nadie daba un duro por su siguiente proyecto, una cinta de ciencia ficción con un argumento absurdo que incluía viajes en el tiempo y robots asesinos; además, protagonizado por un antiguo culturista austriaco con un acento marcadísimo. Sin embargo, *Terminator* (1984) se convirtió en un relativo éxito comercial, lo que hizo que la Twentieth Century Fox le encargara la realización de *Aliens: El regreso* (1986), con la que demostró que poseía una capacidad única para crear tensión. Tras consolidar su reputación más allá de ser un realizador de cintas de acción muy dotado con la a la vez espectacular e intimista *Abyss* (1989), dobló la apuesta con *Terminator 2: El juicio final* (1991), cinta que revolucionó la tecnología de los efectos especiales y que se convirtió en todo un fenómeno de masas. El ya consagrado director decidió endiosarse con *Titanic* (1997), en la que pareció querer hacer la película más cara, más grande y más importante de la historia; en resumen, la mejor. El tiempo la ha puesto en su lugar y, aunque desde luego no es una mala película, está lejos de ser uno de los grandes títulos del cine norteamericano. Algo similar pasó con *Avatar* (2009), su siguiente superproducción, que fue rodada en 3D, una tecnología que parecía que iba a cambiar el modo de ver las películas, pero que diez años después ya se ve como una moda pasajera.

Antes de dirigir su primer largometraje, Michael Mann tenía una prestigiosa carrera en televisión, pero no como realizador, sino como productor de series tan populares como *Corrupción en Miami*, en la que, en cualquier caso, su sello era más que evidente. Su solvencia detrás de las cámaras quedó más que ratificada con *Hunter* (1986), la primera aparición en la gran pantalla de Hannibal Lecter, aunque la cinta ha quedado eclipsada por el gran éxito que tendría *El silencio de los corderos*. Después llegaría *Heat* (1995), una de las mejores películas norteamericanas de los últimos treinta años. Superando la estructura clásica del poli torturado que persigue a un criminal despiadado, Mann demostró ser un verdadero autor con una capacidad inigualable para la construcción de escenas de acción, como la del atraco al banco, que se ha convertido en un modelo estudiado en escuelas de cine y copiado en innumerables películas, pero que, por muchas veces que veas y que intentes analizar, sigue sorprendiendo. En la cinta, además, pudimos disfrutar de ver juntos por primera en un mismo plano a Al Pacino y a Robert De Niro, aunque fuera de manera fugaz. Su siguiente película, *El dilema* (1999), es otra obra maestra en la que agarra al espectador desde la primera escena y le acompaña en un viaje emocionante lleno de intriga y desazón. El estilo de Mann, tan radicalmente personal como tantas veces imitado, es único; basta ver un plano suyo para saber quién está detrás de la cámara. Solo él podría haber dirigido *Collateral* (2004), un nuevo ejercicio de estilo apabullante.

La otra gran directora que ha ayudado a configurar el género de acción contemporáneo es Kathryn Bigelow, que dio nuevos aires al cine de atracos con *Le llaman Bodhi* (1991), de buena factura pero algo impersonal, lo que cambió con *Días extraños* (1995), en donde contaba una historia quebrada sobre un caótico futuro próximo y lleno de violencia. La cinta fue un fracaso y la directora tuvo que tragar con producciones más convencionales antes de poder volver a levantar proyectos más acordes con sus propios intereses. Tal sería el caso de *En tierra hostil* (2008), en la que combinaba momentos adrenalínicos con otros más reflexivos. Gracias a esta cinta, Bigelow se convirtió en la primera mujer en ganar el Óscar a la mejor película y la mejor directora. Con *La noche más oscura* (2012), centrada en la búsqueda y captura de Bin Laden, dio una nueva lección de profundidad dramática y perfecta ejecución cinematográfica.

La figura de Tim Burton parece evocar a ese tipo de chicos marginados que lo pasan mal en el colegio, pero que esconden un enorme talento. El realizador consiguió llegar más allá del nicho de neogóticos al que parecía dirigirse con *Bitelchús* (1988), una comedia sobrenatural con muy mala uva que le valió ser elegido por la Warner para realizar la adaptación del popular cómic *Batman*. Aunque con el paso del tiempo esta versión ha quedado muy anticuada, la jugada les salió bien y la cinta fue un exitazo que se adelantó a la moda de películas de superhéroes. También con sus toques de espectacularidad, pero mucho más personal, fue *Eduardo Manostijeras* (1990), en la que reunió a Johnny Depp y Winona Ryder para narrarnos un cuento imaginativo y colorido que conquistó a una legión de seguidores que harían de Burton su emblema. La lista de admiradores creció más todavía con *Ed Wood* (1994), con la que incluso consiguió convencer a la crítica filmando la biografía del considerado el peor director de la historia.

Con un gran número de vídeos musicales y anuncios para televisión como bagaje laboral, David Fincher tomó el relevo de Cameron en la saga de *Alien* con una tercera entrega que no estaba al nivel estratosférico de las dos primeras partes. Descontento con la experiencia, decidió regresar a sus pequeñas historias de cinco minutos y no volver a dirigir un largo en la vida, pero por suerte para todos los aficionados al cine cambió de opinión cuando le llegó el guion de *Seven* (1995). Hoy en día, después de dos millones de películas y series sobre asesinos en serie, la cinta puede parecer muy vista, pero en su momento supuso una auténtica revelación y, en cualquier caso, sigue siendo una demostración del enorme talento de Fincher, un creador de ambientes inquietantes y poseedor del secreto de saber dotar a sus cintas de un ritmo envolvente e hipnótico. Si ya no cabía duda de que Fincher era una de los directores más dotados de su generación, con *Zodiac* (2007) entró en la categoría de genio indiscutible. Lo cierto es que la película fue saludada con respeto, pero todavía no se ha consolidado su reputación como la obra maestra absoluta que yo creo que es. A través de la intriga criminal, el autor ofrece una reflexión interesantísima sobre la posibilidad de conocer la verdad, sobre la obsesión

y, a un nivel todavía más profundo, sobre la capacidad del cine y su responsabilidad al convertir en ficción un suceso real. Su otro gran título es *La red social* (2010), en la que narraba los orígenes de Facebook a través de un vertiginoso guion de David Sorkin y que es un prodigio en todos los aspectos, desde el montaje hasta la utilización de la música.

El género del terror, en su variante más psicológica e intrigante, ha tenido su gran renovador en M. Night Shyamalan, que, tras un par de pequeñas películas que no vio nadie, consiguió un éxito espectacular con *El sexto sentido* (1999), en donde ya cobraban fuerza los elementos sobrenaturales y que apoyaba gran parte de su impacto en un sorprendente giro de guion, recurso que se convertiría en marca de fábrica del director. Con unas expectativas desmesuradas, que llegaron a situarle incluso como el sucesor de Spielberg, aunque la siguiente película del director, *El protegido*, (2000), fue bien acogida, no logró la misma repercusión que la anterior. Y sin embargo se trata de su mejor cinta: una asombrosa lección de estilo con la que Shyamalan probó que es uno de los escasos realizadores contemporáneos que todavía presta atención a cuestiones tan básicas como los encuadres o los movimientos de cámara con sentido, además de manejar un prodigioso tempo narrativo.

EL CINE INDEPENDIENTE

Los directores comentados hasta ahora forman parte de la nómina más destacada de realizadores dedicados al cine comercial hollywoodiense de los años ochenta y noventa, pero la cantera de cine más experimental, arriesgado y original del cine norteamericano de estos años se encuentra en las producciones independientes. Para comprender este nuevo fenómeno, de nuevo tenemos que recurrir a nuestro viejo amigo Roger Corman, que también dio impulso a muchos de los realizadores de la generación más joven, entre los que se encontraban James Cameron, John Sayles y Jonathan Demme. Sayles utilizó el (poco) dinero que había ganado como guionista de Corman para invertirlo en su primera película como director, *Return of*

the Secaucus Seven (1979), un ejemplar de cine político que ya era algo casi pasado de moda. Seguramente su mejor película sea *Lone Star* (1996), la historia sobre los secretos inconfesables de una sociedad incapaz de hacer frente a su pasado y que reacciona ante las incertidumbres del presente con miedo y violencia.

Como decía, Jonathan Demme también inició su trabajo en el cine de la mano de Corman, pero su evolución fue muy diferente. Tras dirigir varias películas con presupuestos ridículos en los que fue adquiriendo los rudimentos del oficio, dio su primer gran paso hacia adelante con *El eslabón del Niágara* (1979). Sin embargo, comercialmente la carrera de Demme seguía sin despegar y decidió relajarse con *Stop Making Sense* (1984), una grabación de un concierto de Talking Heads que ha permanecido como una de las mejores cintas sobre una actuación musical de la historia. Tras un tiempo dedicado a la realización de videoclips, Demme volvió a la gran pantalla con la divertida comedia de enredo *Algo salvaje* (1986). Cuando parecía que se iba a especializar en la comedia con tintes de intriga, descolocó a todo el mundo con *El silencio de los corderos* (1991), que se convertiría en una modélica cinta de suspense psicológico repleta de iconos, entre los que destaca el personaje de Hannibal Lecter creado por Anthony Hopkins, que tendría una larga y desigual continuación en diversas secuelas.

En un cine como el norteamericano de los años ochenta, acomodaticio y predecible, la figura de Spike Lee, provocador y atento a asuntos ante los que normalmente se prefería apartar la vista, supuso un revulsivo. En *Haz lo que debas* (1989) contó la explosiva historia de un barrio conflictivo manifestando toda su rabia y la visión de una sociedad cuya convivencia estaba a punto de saltar por los aires. Junto a un grupo de actores negros de enorme talento, entre los que se encontraban Denzel Washington o Samuel L. Jackson, Lee continuó dando salida a sus obsesiones en títulos tan notables como *Malcolm X* (1992), su película más ambiciosa y con la que demostró que, además de saber moverse muy bien en el terreno de las pequeñas cintas independientes, también podía manejarse con grandes producciones.

Si Lee se ha ocupado frecuentemente de temas relacionados con la raza, Gus Van Sant se ha centrado en argumentos que giran en torno a la sexualidad. La rebeldía de sus personajes se manifiesta en la criminalidad y el rechazo a las normas establecidas, que es lo que mueve a los personajes de *Drugstore Cowboy* (1989), una de las más creíbles y sinceras aproximaciones al mundo de las drogas del cine moderno. Con *El indomable Will Hunting* (1997) Van Sant pareció entregarse a las demandas del cine hollywoodiense, pues, aunque sobre el papel era una producción independiente, lo cierto es que se trata de una historia de manual, sin ninguna sorpresa, un masaje al espectador que se complace viendo que todo acaba bien. A partir de entonces, en la carrera del director han abundado los títulos prescindibles, pero también obras tan experimentales como *Elephant* (2003), en el que jugó con los planos secuencia, el punto de vista subjetivo y el ritmo cadencioso para narrar una de las horribles matanzas que, de cuando en cuando, tienen lugar en institutos norteamericanos.

Jim Jarmusch es un autor difícil de etiquetar, capaz de lo mejor y de lo peor, una mezcla de artista sofisticado con ínfulas del más intelectual cine europeo, pero que tampoco hace ascos al cine de género, aunque sea para superarlo. Es tan capaz de ofrecer cintas de una belleza inaudita como bodrios de querer morirte o matar. *Extraños en el paraíso* (1984) ya era una buena muestra de que el director tenía estilo, cosas que contar y una manera diferente de hacerlo. Pieza fundamental de la nueva generación independiente, parecía que con películas así otro cine era posible y que nos lo íbamos a pasar muy bien. Por su parte, *Dead Man* (1995), que tiene una excelente banda sonora de Neil Young, es abominable, un intento de reescribir el género del wéstern a lo moderno, pero que debería ser considerada un crimen contra la herencia cultural. Mucho más estimable es *Paterson* (2016), un homenaje a la poesía cotidiana en la que deja de lado su faceta más pretenciosa y se centra en la elegía de la vida común que sabe extraer belleza de los lugares más inesperados.

Hablando de autores fuera de lo convencional, llega la hora de que nos enfrentemos al más rarito de la clase, David Lynch: para algunos, gran genio del cine contemporáneo, para otros, impostor cuyo mayor talento es el de la autopromoción. Con formación artística y ganas de hacer del cine algo más que un rutinario engranaje que produce historias como otras

industrias hacen coches, en *Cabeza borradora* (1977) ya apuntaba maneras al recrear en imágenes muy elaboradas y de estilo surrealista un ambiente enfermizo que causa una incomodidad permanente en el espectador. Contra todo pronóstico, la cinta se convirtió en un considerable éxito en el incipiente circuito de cine alternativo, y Lynch recibió el encargo de realizar *El hombre elefante* (1980), rodada en un bonito blanco y negro por Freddie Francis, que dotó de elegancia y clasicismo a una cinta a la que Lynch añadió ternura ayudado por la gran interpretación de John Hurt.

Seducido por el buen resultado en taquilla de *El hombre elefante*, el productor Dino De Laurentiis confió a Lynch la superproducción *Dune* (1984), un proyecto que Alejandro Jodorowsky había desarrollado durante años para verse apartado en el último momento. Cuando el escritor vio el resultado final, no pudo evitar reír con satisfacción: la cinta es un desastre de proporciones épicas, un ridículo monumental que, además, se estrelló en la taquilla. Tras este varapalo, Lynch decidió recoger velas y dedicarse a lo que mejor sabía hacer: la realización de películas personales en las que podía crear un mundo a su medida, repleto de personajes extremos y en los que la aparente tranquilidad y normalidad esconde una realidad mucho más turbia y desasosegante. Esto es lo que expresó de manera magistral en *Terciopelo azul* (1986), en la que consiguió transmitir desasosiego y mal rollo como nadie. Con el prestigio recuperado, Lynch convenció a la cadena de televisión ABC para que le produjera *Twin Peaks* (1990), una serie de televisión como no se había visto hasta entonces. En ella el director se dio el gusto de dar vía libre a todas sus marcianadas y, encima, consiguió cautivar a millones de espectadores. Su siguiente largometraje, *Carretera perdida* (1997), dividió a la crítica y al público general entre los que veían en ella una nueva muestra de poderío visual y de sugerencias que llevaban el cine al terreno de la magia y los que la consideraron una tomadura de pelo sin pies ni cabeza. Todavía más radical es *Mulholland Drive* (2001), que, ciertamente, sigue conteniendo imágenes fascinantes y que proporciona experiencias que el acomodado espectador del cine actual no está acostumbrado a recibir, pero que argumentalmente va más allá de cualquier posibilidad de interpretación.

Si Lynch era el raro de la clase, los hermanos Joel y Ethan Coen seguro que fueron los listillos, esos sabelotodo que se burlan del profesor y que, aunque no lo podrías jurar, seguro que se están riendo de ti. Por lo menos, así es como tratan a sus personajes, que a menudo son completos idiotas hacia los que no sienten ninguna simpatía. Muy confiados en sus propias posibilidades, dedicaron un año a recaudar entre pequeños inversores el dinero necesario para materializar lo que acabaría siendo *Sangre fácil* (1984), en la que es evidente tanto lo precario de la producción como que detrás de las cámaras había unos tipos con muchísimo ingenio. Algunos de los autores *indie* que aparecieron en esta época eran buenos escritores, pero rudimentarios realizadores, mientras que otros tenían un gran impulso visual, pero poco fondo. Con los Coen, se puede decir que ambas facetas alcanzan un punto equilibrado, pues si como guionistas son simplemente magistrales, unas máquinas de crear historias sorprendentes y delineadas con milimétrica precisión, en lo referente a la puesta en escena no son menos exquisitos, pues miden cada plano como si fuera el más importante de la película. Y así lo comprobamos en *Fargo* (1996), una película impecable, desde las actuaciones de William H. Macy, Frances McDormand y Steve Buscemi hasta la música de Carter Burwell, pasando por la fotografía del genial Roger Deakins, su colaborador habitual y uno de los mejores operadores contemporáneos. La cinta es tan perfecta que casi lo es demasiado porque su frialdad no es solo atmosférica, sino que el espectador queda tan absorto por lo bien que está hecho todo que, al final, puede quedarse con la sensación de «sí, bueno, pero…». Es el problema que tienen algunas obras redondas, que quizá les falta vida. Por eso prefiero su siguiente film, *El gran Lebowski* (1998), un divertimento que mezclaba sus queridos argumentos típicos de la novela negra con el humor más disparatado, repleto de frases memorables y en el que Jeff Bridges encarnó a uno de los grandes personajes del cine moderno. Después de estas cumbres, la filmografía de los hermanos sufrió un bache, pero en 2007 alcanzarían otro de sus mayores logros con *No es país para viejos*, con la que demostraron de nuevo que hay pocos directores contemporáneos con su don para narrar historias de múltiples capas tan magistrales formalmente como cautivadoras en el aspecto puramente narrativo.

SUNDANCE Y MIRAMAX

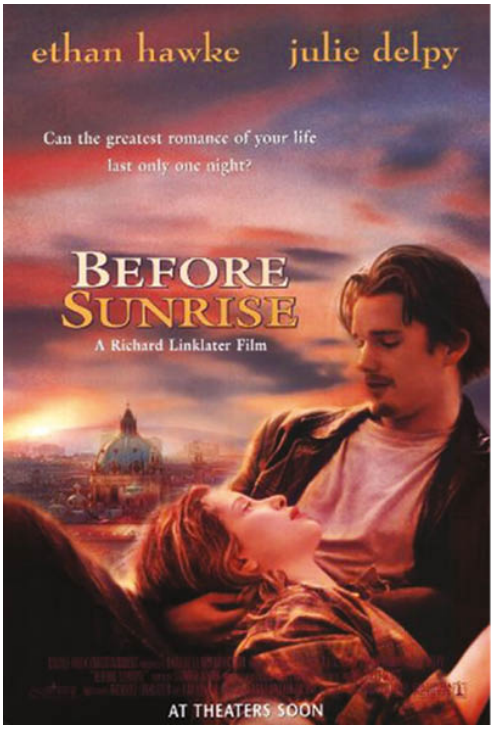
Junto a estos directores que, a trancas y barrancas, pudieron desarrollar una carrera más o menos estable, hubo otros muchos realizadores independientes que, tras llamar la atención, se quedaron en el camino. Esta dificultad de los directores alternativos para hacerse conocidos entre un público más amplio empezó a cambiar en la llamada «segunda ola del cine independiente americano», que se apoyó en el Festival de Sundance, patrocinado por Robert Redford y que tenía la intención de promocionar películas más atrevidas y personales que las ofrecidas por Hollywood, y en la distribuidora Miramax, con la que los hermanos Weinstein supieron adivinar las posibilidades de negocio que ofrecía un tipo de productos diferentes que también tenían su mercado. El punto de partida de este nuevo capítulo del cine norteamericano se suele situar en 1989 con el estreno de *Sexo, mentiras y cintas de vídeo*, una cinta casi casera de un joven Steven Soderbergh que se llevó el premio del público en Sundance y, para sorpresa de todos, la Palma de Oro, y que pareció demostrar que las producciones pequeñas, intimistas y adultas también podían ser apreciadas por un número suficiente de espectadores como para hacerlas viables. Pese a convertirse en el chico maravilla del cine alternativo, Soderberg lo tuvo difícil para sacar adelante sus siguientes proyectos. Tras varios experimentos fallidos, al menos a nivel comercial, decidió que tenía que tomar una decisión: o se ponía al servicio de los estudios y hacía lo que ellos querían a cambio de tener cierto margen para sus films más personales, o se ponía a grabar vídeos domésticos para su familia. Su decisión la podemos ver en *Un romance muy peligroso* (1998), una cinta más que estimable, moderna y sexy. La dualidad que a partir de entonces siguió el cine de Soderbergh queda de manifiesto en los dos títulos que estrenó en 2000: la comercial *Erin Brockovich*, al servicio de la fantástica Julia Roberts, y la más compleja *Traffic*, un auténtico *tour de force* narrativo sobre el mundo de las drogas que volvió a situarle como uno de los autores más estimulantes del cine norteamericano.

Y ahora llegamos a la película que lo cambió todo, el punto de partida del director más influyente de las últimas décadas, tan imitado y reverenciado que, más que seguidores, tiene adoradores: *Reservoir Dogs* (1992), cuyo paso por Sundance estuvo envuelto en polémica, pues un festival acostumbrado a acoger cintas intimistas, reflexivas, de personajes que se preguntan por el sentido de la vida mientras se toman un té y miran por la ventana no estaba preparado para el huracán que desató. De hecho, Tarantino salió de allí bastante descontento y sin premio, aunque, eso sí, con un contacto que cambiaría su vida y la del cine independiente norteamericano: el contrato de distribución con Miramax. El resto es historia. *Reservoir Dogs*, en la que mezclaba la influencia del cine negro americano y de las películas de acción asiáticas, las continuas referencias pop y una energía desbordante, conectó muy bien con la nueva generación de espectadores y se convirtió en un fenómeno en todo el mundo.

Pero si con su primera película Tarantino pasó a ser una estrella y el director más famoso de su generación, con la siguiente rompería todas las barreras. *Pulp Fiction* (1994) se ha convertido en un título icónico en el que los diálogos brillantes pesan tanto como la violencia gratuita y en la que la escritura ágil y desacomplejada y la utilización sagaz de la música tienen un envoltorio llamativo que dejó totalmente rendidos a millones de seguidores. Tarantino había creado un nuevo género que ha sido replicado hasta la exageración, pero que pocas veces ha tenido unos resultados óptimos. Tras pasar un período apartado de las cámaras, después de la fría acogida que recibió *Jackie Brown* (1997), el director volvió a conectar con el *Zeitgeist* en *Kill Bill* (2003), tan repleta de escenas e imágenes memorables que parece una antología de lo mejor de la cultura pop.

A una escala menor, Richard Linklater también despertó muchas vocaciones con *Slacker* (1990), con la que muchos comprobaron que, con cuatro dólares y rodando en un lugar tan alejado de los centros creativos como Austin (en Texas), se podía hacer algo que llamara la atención. Pero, además de audacia y suerte, también hay que tener talento, y Linklater demostró que lo tenía de sobra. La película más emblemática de su carrera, o más bien la serie de películas, es la que inició con *Antes del amanecer* (1995), en la que presentaba a un estudiante norteamericano de viaje por Europa y a una joven francesa que se encuentran en Viena y pasan una

noche inolvidable hablando y caminando. Con una evidente influencia del cine francés, especialmente de Rohmer, la cinta tenía una naturalidad, una frescura y un romanticismo que no hace extrañar que muchísimos espectadores de todo el mundo se enamoraran de Jesse y Céline, que son Ethan Hawke y Julie Delpy. La historia continuaría en *Antes del atardecer* (2004), que incluso supera a la primera entrega y a la que le sigue una tercera cinta, *Antes del anochecer* (2013). La manera particular de entender el cine y la vida de Linklater también se manifiesta en *Boyhood* (2014), en la que, con el modelo de las películas sobre Doinel de Truffaut en mente, rodó durante doce años la historia de Mason, que crecía al mismo tiempo que el actor que le interpretaba, Ellar Coltrane, con lo que se lograba dar a la cinta una verosimilitud o, mejor dicho, una verdad inédita en la historia del cine.



Cartel original de *Antes del amanecer*

Otros autores que, desde los márgenes del sistema, también han contribuido a modernizar el cine norteamericano han sido, por ejemplo, David Mamet, un reputadísimo dramaturgo que se inició en el cine con *Casa de juegos* (1987). De primeras, es una película de puro truco sobre una estafa (casi) perfecta, pero que, en nuevos visionados, demuestra que es mucho más que un simple divertimento. El director dio un giro a su carrera con *El caso Winslow* (1999), una adaptación clasicista de la obra de Terence Rattigan. También encontramos a Todd Haynes, quien, tras debutar con una película tan dura de ver como *Poison* (1991), saltó a la primera categoría con la obra ultraclásica *Lejos del cielo* (2002). Otros director destacado es Darren Aronofsky que a través del *crowdfunding* produjo *Pi* (1998), una pequeña pero muy ambiciosa cinta de difícil comprensión que mezclaba matemáticas, cábala y paranoia, y que firmó su mejor película con *El luchador* (2008), una de esas historias tan típicamente hollywoodienses de un hombre caído en desgracia que lucha por resarcirse. Por último, citaré a David O. Russell, el autor de *Tres reyes* (1999), con la que lanzó una crítica a la primera guerra de Irak desde una óptica izquierdista para nada habitual en el cine comercial hollywoodiense, y que, a partir de *The Fighter* (2010), ha repetido su exitosa fórmula en películas de apariencia vistosa y con pretensiones excéntricas, pero cada vez más conservadoras no ya solo en sentido estético, sino también político.

GRANDES DOCUMENTALISTAS

Dentro del cine independiente norteamericano también se podría encuadrar el género documental, que tiene como gran referente moderno a Frederick Wiseman, un director con más de cincuenta años de carrera a sus espaldas que debutó en 1967 con *Titicut Follies*, rodada en una institución psiquiátrica y que mantiene intacta su capacidad para sorprender y doler mostrando sin adornos los tratamientos inhumanos que sufrían los pacientes. Wiseman ha sostenido a lo largo de toda su obra las mismas constantes: un estilo objetivo, minucioso hasta el extremo y centrado en las grandes instituciones americanas, por lo que su cine permanece como un testimonio de valor incalculable sobre los Estados Unidos de la segunda mitad del siglo XX.

Otro director de documentales que supera las limitaciones de los géneros para convertirse en uno de los mejores autores contemporáneos, sin distinciones, es Errol Morris, el gran renovador del cine de no ficción de las últimas décadas. Tras algunos tanteos que ya demostraban que era un creador singular, con un olfato especial para encontrar temas jugosos y una preocupación formal no siempre presente en los directores de documentales, Morris logró sobrepasar las fronteras de los círculos de entendidos con *The Thin Blue Line* (1988), un título de referencia del *true crime* que, actualmente, está más de moda que nunca.

Si Wiseman se ha convertido en una institución en sí mismo y Morris ha logrado sobrepasar los normalmente estrechos límites del cine documental para entrar en la categoría de autores con un estilo propio, Michel Moore ha pasado, casi de la noche a la mañana, de ser visto como un referente del progresismo norteamericano a ser considerado un manipulador oportunista. Con grandes dosis de humor y un ingenioso estilo de montaje que hacían sus documentales aptos para un público mucho más amplio del que suele acercarse a este formato, Moore supo dar en la diana con *Bowling for Columbine* (2002), en la que trataba el polémico tema de la venta de armas en Estados Unidos. La ambivalencia de su cine quedó de manifiesto con *Fahrenheit 9/11* (2004), en donde comentaba el delicado estado de la nación tras los atentados del 11 de septiembre y que ganó la Palma de Oro y cosechó un insólito éxito en taquilla, pero que también adolecía de cierto oportunismo.

El imperio Disney

En el terreno de la animación, a partir de la designación de Michael Eisner como director, Disney comenzó una edad de oro que parece en continuo crecimiento. Con títulos tan señeros como *La sirenita* (1989), *La bella y la bestia* (1991) o *El rey león* (1994), en los que conjugaba a la perfección un dibujo magistral, canciones pegadizas y un marketing extraordinario, logró convertirse en sinónimo de cine familiar y romper récords de taquilla en todo el mundo. Por su parte, Pixar se transformó en poco tiempo en la empresa más puntera del sector. Con John Lasseter a la cabeza, la compañía

revolucionó el concepto de películas de dibujos a través del uso más avanzado de la tecnología; pero lo que realmente la ha llevado a ser una marca querida y admirada por casi todos ha sido su talento para narrar historias. Lejos de la cursilería habitual en Disney y de sus canciones de toda la vida, Pixar ofrece historias que llegan de verdad al corazón del espectador. Por eso, *Toy Story* (1995) y sus secuelas seguirán siendo clásicas cuando su tecnología haya quedado totalmente desfasada, *Ratatouille* (2007) será vista como un prodigio y *Del revés* (2015) permanecerá como una de las más perspicaces visiones sobre el paso de la niñez a la adolescencia que se hayan rodado.

Disney, que había tenido el acierto de asociarse con Pixar, también llegaría a un acuerdo con Miramax en 1993. A partir de mediados de la década de los noventa el impulso regenerador se difuminó y casi todos los estudios crearon divisiones especializadas que se dedicaron a realizar films supuestamente más artísticos; una manera de vender el mismo producto con un envoltorio diferente. ¿Realmente se puede considerar *El paciente inglés* (1996) una cinta *indie*? Se trata de una obra extraordinaria, una producción que recupera el aroma del mejor cine clásico de romance y aventura, pero ciertamente no es lo que se entendería por alternativo. Peor aún es el caso de *Shakespeare in Love* (1998), que demostró lo bien que funcionaba la maquinaria de Miramax, capaz de hacer pasar por obras de arte a naderías sin alma.

8

El cine del siglo XXI

La falta de perspectiva hace difícil analizar el cine más reciente, pues si siempre es complicado valorar una obra de arte con criterios objetivos, cuando todavía no se ha producido la distancia suficiente para calibrar hasta qué punto ha sido influyente o para apreciarla sin tener en cuenta modas y equívocos, la tarea se hace aún más discutible. Quién sabe, quizá dentro de unos años se califique el cine actual como una edad de oro en la que se estrenaban obras maestras cada semana. Pero la sensación que tenemos los contemporáneos es que la decadencia es absoluta. La amenaza de la televisión, de las nuevas formas de entretenimiento, como las que ofrece internet, y la escasa calidad de los productos cinematográficos hace que seamos pesimistas respecto al futuro del arte que tanto amamos. En los últimos años, cada vez se hace más complicado para los espectadores adultos encontrar en las producciones de los grandes estudios obras que satisfagan sus ansias por ver algo nuevo, sus ganas de reírse o de llorar como siempre, pero con historias nuevas.

LA TECNOLOGÍA DIGITAL

Tras la explosión de la tecnología digital parecía que un arte caro e inaccesible por fin se había democratizado. Pero la posibilidad de que virtualmente cualquiera pueda rodar una película no ha significado que en la práctica la experiencia cinematográfica se haya diversificado, más bien al contrario: el cine independiente parece tender a la reiteración de lugares comunes y continúan e, incluso, se agravan los problemas de distribución, mientras que el cine comercial se ha aprovechado de las facilidades que ofrece para descargar toda la creatividad en los efectos especiales generados por ordenador dejando en un segundo plano la condición humana. Para comprender el moderno cine norteamericano, un buen comienzo será citar la trilogía *Matrix*, cuya primera entrega se estrenó en 1999. Escrita y dirigida por las hermanas Wachowski, la cinta supuso una revolución debido a su innovador uso de la tecnología digital, que se impondría de manera avasalladora. Si con *La guerra de las galaxias* o las películas de James Cameron los efectos especiales habían ido cobrando cada vez mayor protagonismo, el éxito torrencial de *Matrix* supuso un punto de inflexión. Muchas de las megaproducciones en las que el ordenador tiene más importancia que la máquina de escribir —por ponerme un poco anticuado —, es decir, en las que los efectos digitales son lo realmente importante, mientras que los guiones se convierten en algo secundario (casi una excusa que permita explosiones, persecuciones y un encefalograma plano), han tomado la forma de películas de superhéroes en los últimos años; sin duda el género más popular de lo que llevamos de siglo.

EL CINE DE SUPERHÉROES

El origen de esta nueva moda se podría encontrar en las películas de los *X-Men*, que inició Bryan Singer en el año 2000. Además de la pionera, también se trata de una de las sagas más sólidas, y la mejor de la serie es *X-Men: Días del futuro pasado* (2014), que alcanza un grado de complejidad poco habitual en este tipo de producciones. La otra cinta que convertió el

fenómeno de los superhéroes en imparable fue *Spider-Man* (2002), dirigida por Sam Raimi, que supo conjugar el sentido del humor y una gran habilidad para las escenas de acción que en su momento supusieron toda una sorpresa.

Como pasa con los cómics, para muchos las películas de superhéroes son una cosa de niños, pero Christopher Nolan se empeñó en elevar este género a la categoría de cine serio. Ya con unas cuantas cintas de prestigio a sus espaldas, en especial ese juego endiablado y virtuoso que es *Memento* (2000), cuando se le encargó el renacimiento de Batman, uno de los personajes estrella de DC, se pensó que era otro de esos autores que se dejaban engatusar por maletas llenas de dólares y que su estilo se difuminaría. Pero con el estreno de *Batman Begins* (2005) todo cambió. Era una película realmente buena, una producción de calidad en la que el guion tenía importancia, los actores actuaban y no se limitaban a dar saltos y la dirección era orgánica y consciente. Quizá demasiado autoconsciente. La dualidad de opiniones entre los que veían a Nolan como un genio y los que le consideraban un petulante se disparó con *El caballero oscuro* (2008); para algunos, la gran película del cine contemporáneo, para otros, un envoltorio espectacular que no contiene nada en su interior. La trilogía se cerró con *El caballero oscuro: La leyenda renace* (2012), que, con algunas escenas francamente ridículas y un componente ideológico del tipo «pero ¿qué me estás contando?», dio armas a los críticos más acérrimos, que consideraban que a Nolan se le había subido la autoría a la cabeza.

La avalancha de títulos basados en personajes de cómics puede hacer creer que su producción en cadena avoca a la homogeneización, y que vista una vistas todas. Esto tiene parte de verdad, e incluso la división más obvia entre las producciones Marvel (dependiente de Disney y más ligeras y divertidas) y las de DC (pertenecientes a Warner y más sombrías y complejas), en realidad tiene algo de artificial. Pero también es verdad que este género superpoblado contiene una diversidad que busca todo tipo de públicos, con productos descaradamente paródicos, como la hilarante *Thor: Ragnarok* (2017), de Taika Waititi, otras con una pátina feminista, como ocurre con *Wonder Woman* (2017), de Patty Jenkins, o reivindicativas de los derechos de las minorías, como *Black Panther* (2018), de Ryan Coogler. La

estrategia ha demostrado ser de lo más acertada y cada uno de estos títulos ha roto récords de taquilla, lo que demuestra que el cuestionado modelo de estandarización también puede ser un medio de introducir mensajes progresistas y tolerantes a públicos masivos. Dentro de un orden y con unos límites bien marcados, eso sí, pero algo es algo.

Un autor de cómics que no destaca precisamente por su ideología progresista es Frank Miller, uno de los grandes genios de este arte, a quien Zack Snyder adaptó en *300* (2006), considerada por algunos poco menos que fascista, pero que en esencia es puro espectáculo y tiene una identidad visual muy poderosa. Snyder se ha convertido casi en el adaptador oficial de los cómics de DC con cintas como *Watchmen* (2009), una versión prácticamente literal de la obra de Alan Moore, considerada casi unánimemente como la cumbre de los cómics de superhéroes; *El hombre de acero* (2013), renacimiento de Superman, y su continuación *Batman v Superman* (2016), en la que muchos vieron que la intención de convertir el género en una cosa seria había degenerado hasta hacer plomizo lo que debería ser puro gozo.

LOS GÉNEROS CONTEMPORÁNEOS

Pero también hay vida más allá de las cintas de superhéroes (y de zombis, el otro género que ha parecido encarnar las necesidades narrativas contemporáneas). Así, Paul Greengrass revitalizó el cine de acción y espionaje con *El mito de Bourne* (2004) y *El ultimátum de Bourne* (2007), en las que Matt Damon encarnaba un nuevo tipo de héroe de acción que va directo al grano. Con un estilo lleno de nervio que consigue atrapar al espectador gracias a un ritmo acelerado y una novedosa utilización del montaje y de los encuadres, Greengrass ha sabido llevar el género a la modernidad y su influencia se deja notar hasta en las nuevas producciones del espía cinematográfico por excelencia, James Bond.

En cuanto a la comedia, los noventa vieron la aparición del humor grueso y absurdo de los hermanos Farrelly con cintas como *Dos tontos muy tontos* (1994), una sucesión de gags que no se detenía ante nada, desde lo escatológico hasta lo obsceno, o *Algo pasa con Mary* (1998), en donde las hechuras clásicas apenas camuflaban el mismo espíritu transgresor y cafre. En lo que respecta al siglo XXI, la comedia norteamericana está dominada sin ninguna duda por la figura de Judd Apatow, tanto en su perfil de director como de productor. Si en tareas de realización ha firmado cintas tan notables como *Virgen a los 40* (2005), que contiene un humor desinhibido con sus toques de ternura, en el papel de patrocinador de nuevos talentos de la comedia ha apadrinado a gente como el realizador Adam McKay, quien después se ha destapado como un realizador satírico de primera categoría en *La gran apuesta* (2015); y a un extenso grupo de humoristas a los que ha dado la oportunidad de llevar a la pantalla sus propios guiones, entre los que se encuentran Will Ferrell en la absurda *El reportero* (2004), Seth Rogen en la deslenguada *Supersalidos* (2007) o Kristen Wiig en la hilarante *La boda de mi mejor amiga* (2011).

AUTORES DEL SIGLO XXI

Entre los directores que han sabido mantener su coherencia y, al menos de momento, han conseguido permanecer ajenos a las tentaciones de las megaproducciones, destaca Alexander Payne, que con *Election* (1999) ponía en solfa el sistema democrático de los Estados Unidos a través de su escritura afilada y de su habilidad para una puesta en escena vivaz y consistente. Su consagración como autor llegó con *Entre copas* (2004), pequeña historia de dos amigos que van de gira enológica, con la que se ganó las simpatías del público, que se identificó con estos personajes maduros que todavía no han encontrado el sentido a la vida, pero que se esfuerzan por ir tirando como pueden. Con *Nebraska* (2013) Payne firmó su mejor película, una historia familiar rodada en la América profunda, para la que recuperó al gran actor Bruce Dern y en la que dio muestras de haber alcanzado una sabiduría y una contención propias de un gran maestro.

Wes Anderson es un director que parece ir a lo suyo, pero ha conseguido una legión de admiradores que esperan cada una de sus nuevas películas con ansiedad. Con una creatividad visual fascinante, sus historias sobre excéntricos y marginados forman parte de lo más singular y atractivo del cine norteamericano actual. Sus características más llamativas ya estaban presentes en *Academia Rushmore* (1998): un humor suave (casi como si intentara pasar desapercibido), unos personajes muy particulares, entre tontos de remate y brillantes, y una puesta en escena con una atención al detalle que le sitúa muy por encima de la media, atento a la sutileza del movimiento de cámara, a la perfección del encuadre, al uso de los colores más adecuados y a la utilización precisa de la banda sonora. *Los Tenenbaums* (2001) es una auténtica delicia, un asombro continuo, mientras que *Fantástico Sr. Fox* (2009), una cinta de animación basada en la novela de Roald Dahl, es un prodigio de narración y de encanto. También preciosa de ver y de escuchar son *Moonrise Kingdom* (2012) y *El gran hotel Budapest* (2014), en las que lleva hasta el extremo su manierismo visual para contarnos unos cuentos llenos de magia que se consumen como una caja de bombones a la que es imposible resistirse.

Dibujo en honor a *Moonrise Kingdom*

Otro autor de esos que se suele decir que posee un mundo propio y que ha contribuido a definir la modernidad cinematográfica —o, en su caso, más bien la posmodernidad— es el guionista Charlie Kaufman, que estableció una fértil colaboración con el director Spike Jonze. La mezcla de la imaginación desbordante de Kaufman y sus juegos metaficcionales con la poderosa inventiva visual de Jonze ha dado como resultado cintas tan estimulantes como la esquizoide *Cómo ser John Malkovich* (1999), un tratado sobre la identidad y la confusión mental que provoca la incomprensible sociedad actual, y *Adaptation (El ladrón de orquídeas)*, de 2002, en la que da una nueva vuelta de tuerca a la autoficción. Ya en solitario, Jonze se atrevió a filmar un guion propio en la futurista *Her* (2013), en donde indagaba sobre la soledad y las nuevas formas del amor romántico. La mejor película salida de un guion de Kaufman es *¡Olvídate de mí!* (2004), dirigida por el francés Michel Gondry. Con un sorprendentemente triste Jim Carrey y una esplendorosa Kate Winslet como protagonistas, el escritor y el director firmaron una comedia romántica totalmente diferente, desengañada pero ilusionante. Perteneciente a la misma generación y con muchos rasgos de estilo similares a estos creadores es Sofia Coppola, quien se reveló con *Las vírgenes suicidas* (1999), una sensible adaptación de la novela de Jeffrey Eugenides (a su vez, una inconfesada versión de *La casa de Bernarda Alba*). Gracias a su guion de *Lost in Translation* (2003), la directora se convirtió en la tercera generación de los Coppola en ganar un Óscar y demostró que tenía un don especial para captar las sutilezas de las relaciones humanas y que sabía mostrarlas con buen gusto.

Mientras que estos autores representan un nuevo estilo de cine que enlaza con las tendencias audiovisuales expresadas en los vídeos musicales, la publicidad y el arte más vanguardistas, James Gray es el exponente más destacado del cine clásico en activo. El director ha sabido desarrollar una carrera coherente que despierta admiración entre todos los que le conocen que, desgraciadamente, no parecen ser muchos. Porque es incomprensible que uno de los mayores talentos de la cinematografía actual siga siendo un desconocido para el gran público y ni tan siquiera haya conseguido que su nombre sea reivindicado a nivel académico como merece. Y eso que, cuando con veinticinco años estrenó *Cuestión de sangre* (1994), quien quiso

verlo vio que estábamos ante un chico prodigioso que era capaz de dotar de densidad, oscuridad y ambivalencia a una historia de gánsteres de las de toda la vida. Con *La otra cara del crimen* (2000) conoció los sinsabores de la industria, pues tuvo más de un encontronazo con Harvey Weinstein, y cuando el temerario Gray, por valentía o ingenuidad, hizo público su comportamiento, puso en peligro su carrera. Tanto fue así que tardó siete años en estrenar su siguiente film, *La noche es nuestra* (2007), en la que colaboró con Joaquin Phoenix, quien se ha convertido en uno de los mejores actores del mundo gracias, en gran medida, a la confianza que ha depositado en él Gray. De nuevo con Phoenix como protagonista, pero en un registro totalmente diferente, en 2008 firmó una de las grandes películas del siglo XXI, *Two Lovers*, que, sin embargo, pasó casi desapercibida. En ella el director subvirtió las convenciones del cine romántico presentándonos a un personaje complicado, aborrecible y digno de compasión al mismo tiempo, y planteando interesantes cuestiones sobre el amor y la dignidad.

Quien sí ha logrado consolidarse como un maestro indiscutible del cine contemporáneo es Paul Thomas Anderson. Combinando una ambición descomunal y la capacidad para materializar sus ideas, el director nos ha regalado una serie de películas inconmensurables que hacen que cada uno de sus estrenos sea un acontecimiento que todo cinéfilo espera con impaciencia. Ya con *Boogie Nights* (1997) demostró tal madurez y capacidad para llevar a buen puerto una narración compleja, rica y poderosa que hizo que las comparaciones con el joven Scorsese fueran inevitables. La confirmación de que estábamos ante un director fuera de serie llegó con *Magnolia* (1999), donde un gran número de personajes se cruzaban en historias perpendiculares en las que se aunaba la profundidad psicológica y la inventiva visual constante. En 2007 se estrenó la que muchos consideran la mejor película norteamericana de principios de siglo: *Pozos de ambición*, una apuesta arriesgadísima que empieza en lo más alto y acaba en desolación: la quintaesencia del drama americano, en la que Daniel Day-Lewis ofrece una interpretación casi sobrenatural y Thomas Anderson, de nuevo asistido por el inmenso operador Robert Elswit y con la extraordinaria banda sonora de Jonny Greenwood, pareció haber llegado a la cumbre del arte cinematográfico.

MEXICANOS EN HOLLYWOOD

El cine hollywoodiense de los últimos años se ha beneficiado enormemente de la aparición de un grupo de directores mexicanos que han aportado savia nueva a una industria esclerotizada que necesitaba esta descarga de energía con urgencia. Guillermo Del Toro ya hacía presagiar que había llegado para revolucionar el cine de género con *Cronos* (1993), una mezcla de ciencia ficción y terror en la que inyectaba una transfusión de sangre fresca al cine de vampiros. Su talento era tan evidente que de inmediato fue reclamado por Hollywood, donde rodó *Mimic* (1997), en la que coincidió con Mira Sorvino; ambos fueron víctimas de Harvey Weinstein tanto artística como personalmente. Pero el director supo recuperarse y consolidó su posición en la industria con *Hellboy* (2004), una divertida adaptación del personaje de cómic. Con *El laberinto del fauno* (2006), producción española de exquisita factura técnica que consiguió seis nominaciones a los Óscar, demostró poseer un deslumbrante mundo propio. Su consagración definitiva llegó con *La forma del agua* (2017), en la que volvía a mezclar el cine de género y el de calidad y con la que, de paso, se llevó el Óscar a la mejor película.

Si del Toro es dueño de un estilo brillante y estéticamente muy bien diseñado, Alejandro G. Iñárritu prefiere centrarse en los dramas personales y cuidar al máximo el dibujo de los personajes sin menoscabo de su fuerza visual. El impacto que causó en 2000 el estreno de *Amores perros* todavía se deja notar gracias a su habilidad para llevar a su punto culminante la estrategia de mezclar historias en apariencia independientes, pero que en conjunto cobran un sentido enriquecido. Sin ninguna duda, la obra debe mucho a su guionista, Guillermo Arriaga, un virtuoso escritor que supo hacer que las piezas del puzle encajaran con elegancia. Ya en Estados Unidos, la pareja repitió jugada en *21 gramos* (2003), con la que no tuvieron miedo a la hora de enfrentarse a temas tan graves como la muerte, la culpa y la redención. Con *Babel* (2006), la fórmula ya se hizo algo repetitiva y por momentos daba la sensación de que los autores forzaban demasiado la casualidad y el tono del tipo «esto es realmente importante»; tendencia que sería todavía más marcada en *Biutiful* (2010), una película en

la que se había consumado la separación entre director y guionista. Con la perentoria necesidad de hacer algo diferente, en 2014 Iñárritu estrenó *Birdman*, un auténtico reto artístico, ya que, aunque el plano secuencia único en el que está rodada es falso, no deja de ser todo un desafió cuyo resultado es apabullante.

En este caso, gran parte del mérito se debió al extraordinario operador Emmanuel Lubezki, otro de los grandes artistas mexicanos que más está aportando para revitalizar el cine estadounidense y que ha contribuido de manera fundamental a dar al cine de Alfonso Cuarón esa pátina de refinamiento que le caracteriza. Ambos debutaron en la gran pantalla con *Sólo con tu pareja* (1991), que fue un enorme éxito en México. Instalados en Hollywood, con la deliciosa *La princesita* (1995), mostraron que estaban capacitados para hacer grandes cosas. No sería el caso de *Grandes esperanzas* (1998), una fallida adaptación del clásico de Dickens, pero recuperarían la estima de público y crítica con *Y tu mamá también* (2001), una fresca historia de iniciación con los jóvenes prodigiosos Gael García Bernal y Diego Luna y la esplendorosa Maribel Verdú. Después de revalidar su condición de autor sobresaliente, dueño de un estilo identificable, a la vez fácil y complejo, Cuarón recibió el encargo de realizar *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (2004), que es, sin discusión, la mejor entrega de la serie dedicada al niño mago. Cuarón y Lubezki dieron un paso más en su audacia con *Gravity* (2013), la película en que mejor se ha utilizado la tecnología 3D y que supone una auténtica experiencia sensorial para el espectador. Pero *Roma* (2018) es tan personal que el propio director decidió ocuparse de la fotografía, así como del guion y del montaje. La película es una conmovedora y esencial historia centrada en su mucama, la inolvidable Cleo (interpretada por Yalitza Aparicio), en la que el autor lo pone todo de sí mismo retratando con sensibilidad y sutileza las relaciones familiares y poniendo la emoción a flor de piel. Se trata de un cine en estado puro que nos devuelve la sensación de que este arte, en su mejor expresión, no tiene rival a la hora de mostrarnos en qué consiste la vida.

El director Alfonso Cuarón. Fuente: Gabbo T.

El cine en Brasil, Chile y Argentina

El director brasileño que más resonancia ha conseguido en el nuevo milenio es José Padilha, que debutó en el largo con el escalofriante documental *Ônibus 174* (2002). Con este título ya ponía en cuestión la incompetencia y brutalidad de la policía de su país; temas que repetiría en su salto a la ficción con *Tropa de élite* (2007), en la que, sin embargo, evitaba el trazo grueso dando la oportunidad de defenderse a su personaje protagonista, un profesional e impotente capitán de la policía interpretado por Wagner Moura. Padilha ganó un merecido premio al mejor director en el Festival de Berlín y, en 2010, estrenó *Tropa de élite 2*, que es incluso superior a su predecesora y en la que muestra tanto una sutileza impropia del género como una gran mano para las escenas de acción.

Desde Chile, Pablo Larraín consiguió que su pequeña producción *No* (2012), de aspecto *amateur*, se diera a conocer en todo el mundo al contar el proceso que llevó a la derrota en las urnas de Pinochet. Ya con un estilo más profesional, volvió a contagiar de emoción a los espectadores con su implacable cinta sobre curas pederastas *El Club* (2015). Otro director chileno que ha podido traspasar las fronteras de su país ha sido Sebastián Lelio, quien ya empezó a sonar con *Gloria* (2013), en la que se vio beneficiado de la actuación de esa extraordinaria intérprete que es Paulina García. Con *Una mujer fantástica* (2017) daría un paso más en su carrera y consiguió el Óscar a la mejor película extranjera al contar la historia de otra mujer desenvuelta y dispuesta a luchar por su dignidad; en esta ocasión, interpretada por la desacomplejada Daniela Vega.

A partir de los años noventa, el cine argentino vivió un momento de gran actividad que se había curtido con la proliferación de escuelas profesionales, el surgimiento de clubs de aficionados, festivales que exhibían lo mejor del cine internacional y revistas especializadas. Algunos títulos emblemáticos del nuevo cine independiente argentino fueron la neorrealista *Buenos Aires Vice Versa* (1996), de Alejandro Agresti; *Pizza, birra, faso* (1998), la callejera cinta de Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro; *Garage Olimpo* (1999), en la que Marco Bechis retrataba alguno de los episodios más duros de la dictadura, o *Nueve reinas* (2000), juguetón relato de estafas de Fabián Bielinsky que dio a conocer a Ricardo Darín fuera de su país.

Pablo Trapero se ha destacado como poseedor de un talento innegable y ha sabido consolidar una sólida carrera detrás de las cámaras. Su inicio en el cine se produjo con *Mundo grúa* (1999), en la que se percibían algunas de las características propias del nuevo cine independiente argentino, pegado a la vida de la gente común. Su interés por mostrar la realidad argentina sin adornos ni concesiones se repitió en *El bonaerense* (2002), retrato de la corrupción de la policía de la capital federal, filmada con nervio y un naturalismo de gran efectividad. El director obtuvo su mayor éxito con *El clan* (2015), una increíble historia real sobre un torturador que, durante los últimos años de la dictadura, ejercía su oficio en su propia casa.

Las películas de Carlos Sorín son terapéuticas, tienen el mismo efecto que un buen helado de chocolate y son mucho más sanas. Con su estilo minimalista, sus pequeños cuentos llenos de honradez y buenas gentes, basta ponerse una de sus cintas en los momentos de bajón para que los problemas desaparezcan. Su cine empezó a ser reverenciado por un público quizá no muy numeroso, pero que ya se mantendría fiel, con *Historias mínimas* (2002), una serie de relatos ambientados en la Patagonia con la que nos enamoramos de su estilo amable, paciente y delicado. El director volvió a triunfar con la preciosa *Bombón, el perro* (2004), en la que acompañábamos a un personaje sin grandes ambiciones que encuentra en su perro una oportunidad para conseguir algo en la vida de lo que enorgullecerse.

Cartel de *Bombón, el perro*

Mucho más incómodo y disruptivo es el cine de Lucrecia Martel, quien sorprendió en 2001 con *La ciénaga*, en la que reflejaba un mundo cerrado y decadente sin perspectivas de futuro ni espacio para la esperanza. La directora siguió indagando en la vida de estos personajes inadaptados que causan extrañeza y desazón en *La niña santa* (2004) y se puso todavía más

críptica con *La mujer sin cabeza* (2008). Tras una década apartada del cine, Martel regresó a la gran pantalla con *Zuma* (2017), una cinta basada en la novela de Antonio Di Benedetto ambientada en la época colonial que fue recibida como una de las mejores películas del año.

HIROKAZU KOREEDA

Cruzando el Pacífico, nos encontramos con uno de los grandes maestros del cine contemporáneo, el japonés Hirokazu Koreeda, heredero de lo mejor de la tradición de la cinematografía de su país, que une a un humanismo sincero un estilo transparente que puede pasar inadvertido, pero que lo emparenta con los más sofisticados y emotivos autores de todos los tiempos, de Ozu a Renoir. Su reconocimiento internacional llegaría con *Nadie sabe* (2004), una conmovedora historia sobre un niño que tiene que hacerse cargo de sus hermanos pequeños. El director se puso más ozuniano que nunca con *Still Walking* (2008), centrada en una reunión familiar y que le sirvió de excusa para hablar sobre las relaciones entre padres e hijos. La sensación de asombro que, sin embargo, no viene producida por algo extraordinario, sino por dar una nueva relevancia a los gestos más rutinarios, está conseguida de manera sublime en *Milagro* (2011), en la que retrata con ternura las ilusiones de un niño desubicado ante el divorcio de sus padres, mientras que en *Nuestra hermana pequeña* (2015) se ocupa de las relaciones fraternales, siempre con el mismo toque mágico que hace desembocar el costumbrismo en la epifanía. *Un asunto de familia* (2018) puede verse como un compendio de lo mejor de su obra, una sensible historia de desamparo y solidaridad que se reconcilia con lo mejor del ser humano.

LA MODA SURCOREANA

De vez en cuando parece que una cinematografía nacional se pone de moda y sus representantes empiezan a hacerse omnipresentes en todos los festivales. Uno de los cines con más predicamento en los últimos años ha sido el surcoreano, que, no en vano, posee una industria muy potente y un mercado interior muy fiel. Entre los primeros directores de Corea del Sur que empezó a tener cita fija en los certámenes internacionales más prestigiosos se encuentra Kim Ki-duk, que en 2004 recibió premios tanto en Venecia como en Berlín por dos películas diferentes: *Samaritan Girl* y *Hierro 3*. Con un estilo seco, distante y a menudo hermético —personalmente, me es difícil encontrar el punto a sus películas—, cintas como *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera* (2003), sobre el aprendizaje de un niño en un monasterio budista, han sido saludadas poco menos que como obras maestras.

Frente a la contención de Ki-duk, el estilo de Park Chan-wook es expansivo y espectacular. Capaz de aunar el respeto crítico y la popularidad, se dio a conocer internacionalmente con *Old Boy*, la segunda parte de su trilogía de la venganza, en la que hacía un uso extremo de la violencia y no tenía problemas para ponerse repugnante. La serie concluyó con *Sympathy for Lady Vengeance* (2005), tan brutal e impactante que el espectador acaba el visionado totalmente exhausto. Tras un desafortunado paso por Hollywood con *Stoker* (2013), en la que bordeaba el ridículo, de vuelta en su país dio lo mejor de sí mismo en *La doncella* (2016), un retorcido relato en donde regresa a su tema favorito, la venganza, para jugar con el espectador y sorprenderle a cada paso.

El tercer director norcoreano que ha conseguido labrarse una gran fama internacional en los últimos años ha sido Bong Joon-ho, que vio lanzada su carrera con el estupendo *thriller Memories of Murder* (2003), un esquivo relato de la persecución de un asesino. *The Host* (2006), en la que mezclaba las típicas historias asiáticas de monstruos con un gran sentido del humor y una emoción continuada, rompió todos los récords de taquilla en su país y también disfrutó de un inusual éxito internacional para películas consideradas *exóticas*. La misma amalgama de elementos dispares persiste en *Snowpiercer* (2013), que conjuga la crítica social a través de la utilización de un tren como parábola de la lucha de clases con un estilo paródico que es difícil tomarse en serio.

Andrey Zvyagintsev y Asghar Farhadi

Con quien no hay duda respecto a su solemnidad es con el director ruso Andrey Zvyagintsev, quien ya con su primera película, *El regreso* (2003), se postuló como un gran cronista de la Rusia postcomunista que no puede obviar su terrible pasado, pero que tampoco se acomoda a una nueva realidad áspera y cruel. Con *Leviatán* (2014) mostró sin tapujos la corrupción de Rusia y a un pueblo sumido en la decadencia moral, lo que levantó agrias críticas oficiales e incluso despertó el fantasma de la censura, esto demuestra que Zvyagintsev había puesto el dedo en la llaga y que el cine comprometido todavía puede ser un peligroso enemigo.

Entre la nueva generación de directores iraníes, el más conocido es, sin duda, Asghar Farhadi, uno de los autores más interesantes del panorama internacional. Para defender esta tesis, bastaría con ver *A propósito de Elly* (2009), rodada con una perfección técnica pasmosa y que narra, con una sutileza y una ambigüedad fascinantes, la historia de una chica que desaparece misteriosamente. Pero si *Elly* apuntaba maneras, *Nader y Simín, una separación* (2011) es sencillamente una obra maestra. Con un argumento aparentemente banal, una pareja en trámites de separación, el espectador se encuentra en continuo estado de tensión intentando saber dónde se sitúa la verdad y qué se esconde detrás de las palabras, mientras que el director se limita a mostrar y comprender, sin juzgar.

El renacer italiano

En el siglo XXI, sin poder compararse con los mejores momentos de su historia, al menos han surgido algunos realizadores que han vuelto a situar a Italia en el mapa cinéfilo internacional. Una de las primeras películas en llamar la atención sobre este renacimiento fue *Gomorra* (2008), en la que Matteo Garrone adaptaba magistralmente el desgarrador libro de Roberto Saviano sobre la camorra napolitana. El realizador ha sabido combinar muy bien la herencia neorrealista con una puesta en escena contemporánea y agresiva, como hemos podido ver en *Dogman* (2018), drama sucio e incómodo con un antihéroe desgraciado que sobrevive como puede.

Cuando Luca Guadagnino logró en 2005 un enorme éxito popular con la erótica *Melissa P.*, casi nadie podía imaginarse que en poco tiempo sería considerado uno de los autores más refinados y sofisticados del cine internacional. El camino hacia su reivindicación se inició con *Yo soy el amor* (2009), una exuberante obra de tonos operísticos en la que la estilización formal daba empaque a un melodrama de categoría. En esta cinta el director ya dio el protagonismo a Tilda Swinton, una actriz paranormal que se ajusta a la perfección a sus pretensiones excéntricas. La reputación de Guadagnino ha alcanzado de momento su punto culminante con *Call Me by Your Name* (2017), una delicada historia sobre el descubrimiento de la sexualidad y la llegada a la madurez a través de la asunción de la renuncia.

Fotograma de *La gran belleza*

El director italiano que ha alcanzado una mayor aclamación internacional en los últimos años es sin duda Paolo Sorrentino, cuya magnificencia visual desborda sus historias profundamente melancólicas. La primera película con la que nos hizo saber que en Nápoles había surgido un autor al que debíamos tener en cuenta fue *Las consecuencias del amor* (2004), la historia de un pobre hombre enamorado que se ve envuelto en dificultades con la mafia y en la que el fantástico actor teatral Toni Servillo también se reveló como un extraordinario intérprete cinematográfico. Su consagración llegó con *Il divo* (2008), la biografía del político Giulio Andreotti, en la que Servillo volvía a ofrecer una lección de interpretación,

mientras que el director daba toda una clase magistral de montaje y de inventiva narrativa para transformar el habitualmente estereotipado género del *biopic* en algo completamente nuevo y subyugante. Sorrentino deslumbró al mundo entero con *La gran belleza* (2013), que, como su propio título indica, es un chute de belleza casi capaz de provocar el síndrome de Stendhal. Las comparaciones con el cine de Fellini, y en especial con *La dolce vita*, no se hicieron esperar, y el Sorrentino ya se considera como un digno heredero de la mejor tradición del cine italiano.

CINE FRANCÉS CONTEMPORÁNEO

Frente a otros cines nacionales, cada vez más intrascendentes y que luchan por la mera supervivencia, la cinematografía francesa goza de una envidiable salud tanto artística como comercial debido, en gran medida, a una sólida estructura productiva, al apoyo estatal y a un público que sabe apreciar la cultura propia. Incluso, de vez en cuando, alguna producción gala consigue convertirse en un fenómeno internacional, como pasó con *Intocable* o *The Artist* (ambas de 2011), y demostrar que de cine algo saben. Cédric Klapisch quizá no sea muy conocido más allá del Hexágono, pero ha podido desarrollar una filmografía siempre notable gracias a títulos como *Una casa de locos* (2002), primera parte de su trilogía sobre un grupo de estudiantes que se conocen en Barcelona de Erasmus. También fue el director de la redonda comedia *Como en las mejores familias* (1996), escrita por Agnès Jaoui y Jean-Pierre Bacri. Jaoui dio el paso a la dirección con *Para todos los gustos* (2000), una muy disfrutable comedia de personajes que enlaza con el mejor cine popular de calidad francés.

Si Jaoui y Bacri representan lo mejor del cine generalista, el antiguo crítico de cine Olivier Assayas conecta con la prolífica tradición francesa del cine intelectual. Ya se sabe, esas películas en las que los personajes hablan mucho, sin miedo a enfrentarse a los grandes temas y con un toque nostálgico. Para muchos, representa la pedantería y la pretenciosidad —el horror, en fin—; para mí, uno de los últimos reductos del cine adulto. Ya con un considerable bagaje a sus espaldas, Assayas dio un paso importante con *Finales de agosto, principios de septiembre* (1998), una cinta sobre el

amor y la amistad en la que había alcanzado la madurez estilística y que aunaba una gran flexibilidad narrativa y la habilidad para ensamblar historias dispersas. De un tono muy similar es *Las horas del verano* (2008), que se centra en una familia que se va desvaneciendo al mismo tiempo que el tiempo pasa y la memoria se borra.

Con su cara de niño bueno y sus modales exquisitos, François Ozon es en realidad un director muy retorcido que consigue esconder detrás de las pulcras imágenes de sus películas un mensaje transgresor y un humor que no todo el mundo parece captar. Con *Bajo la arena* (2000), llegó a la madurez al narrar el progresivo distanciamiento de la realidad de una mujer en busca de su marido desaparecido. Para esta película, además, recuperó a la mejor Charlotte Rampling, que andaba un poco desaparecida y que desde entonces ha vuelto a situarse como una de las mejores intérpretes europeas. Con *Frantz* (2016), una historia sobre identidades robadas y amores imposibles, parece haber alcanzado el clasicismo que latía en toda su obra anterior.

Otro director singular —y por el que siento una especial predilección— es Arnaud Desplechin, quien con *Reyes y reina* (2004) firmó una de sus películas más conmovedoras y cercanas. Truffaut decía que cada película debe enseñarnos algo, quizá algo tan sencillo como untar una tostada sin que se rompa, y esta película nos enseña algo tan importante como que deberíamos alegrarnos de estar equivocados, porque así sabemos que todavía nos quedan muchas cosas por aprender. Abdellatif Kechiche también es poseedor de un mundo inmediatamente reconocible que se manifiesta en cintas impecablemente filmadas en las que la vida se cuela sin pedir permiso. Su consagración internacional llegó con *La vida de Adèle* (2013), una adaptación del cómic de Julie Maroh en la cual mostraba la historia de amor entre dos jóvenes muchachas sin tapujos y con una enorme sensibilidad.

Jacques Audiard es una especie de Michael Mann galo, capaz de apropiarse del *thriller* clásico, vapulearlo y hacer algo a la vez perfectamente tradicional y totalmente nuevo. Con un estilo dinámico y efervescente que va al grano y que se descompone en diversas lecturas, aúna lo mejor del cine de autor complejo y original con la fuerza y seducción del cine de género. Solo a un gran conocedor de la historia del

thriller se le podría ocurrir realizar una nueva versión del semiclásico de James Toback *Melodía para un asesinato* (1978) con *De latir mi corazón se ha parado* (2005), sobre un hombre dividido entre su oficio como asesino y su pasión por el piano. Aunque el argumento puede parecer ridículo, el director se superó con sobresaliente gracias a su garra y capacidad para elevar cualquier tema que trate debido a su convicción y dominio de la puesta en escena. En 2009 llegaría un título que, ya por sí solo, justifica toda una vida dedicada al cine: *Un profeta*, una de esas películas que no dan ni un minuto de respiro al espectador y que sigue con pasión los avatares de un joven criminal que lucha por escapar de su destino.

CINE BRITÁNICO ACTUAL

La producción británica contemporánea ha seguido instalada en su posición como referente de cierto cine de calidad y modelo de denuncia social. Michael Winterbottom, aparentemente, tuvo la intención de ponerlo al día con incursiones en los más diversos géneros, aunque no sería hasta *Wonderland* (1999) cuando demostraría tener un dominio realmente completo de la puesta en escena. Puntuada por una magnífica banda sonora de Michael Nyman que lograba sublimar la vulgaridad, el espectador salía de esta historia de tonos melancólicos con una sonrisa esperanzada. Otra de sus mejores películas es *24 Hour Party People* (2002), retrato de la enfebrecida escena musical de Manchester, que, además de tener una banda sonora incomparable, es un divertimento irresistible con un imparable Steve Coogan como protagonista.

El escocés Danny Boyle también irrumpió en las pantallas británicas dispuesto a sacudir el adocenado cine de las islas con un estilo moderno y desacomplejado. Una de las cintas más emblemáticas de los años noventa fue *Trainspotting* (1996), en la que Boyle empleaba un estilo descaradamente pop, una banda sonora antológica y un reparto en estado de gracia que incluía a Ewan McGregor, que se iba a convertir en uno de los actores más simpáticos y versátiles del cine contemporáneo. Toda una generación parecía haber encontrado a su director de referencia, pero en la

carrera posterior de Boyle abundaron los pasos en falso, hasta que en 2002 dio un nuevo impulso a su carrera renovando el cine de zombis con *28 días después*, una adrenalítica producción en la que manejaba muy bien la tensión y los sustos, y que puso de moda un género convertido en omnipresente.

Heredero de la tan admirada tradición del humor británico, Edgar Wright ha sabido retratar como nadie esa generación de adultos que siguen comportándose como niños con su conocida trilogía del *cornetto*. Su debut se dio con *Zombies Party* (2004), una parodia del género que no se limitaba a jugar con los tópicos sobre los muertos vivientes, sino que manejaba con una sorprendente solidez los resortes del cine de terror. Gran parte del mérito de la película también recaía en su protagonista y coguionista, Simon Pegg. La pareja volvió a repetir, también con la participación de Nick Frost, una perfecta pareja de baile, en *Arma fatal* (2007), donde supieron revestir de comedia de costumbres una historia que en realidad trataba de manera nada complaciente el lado oscuro de la Inglaterra profunda. La trilogía se cerró con *Bienvenidos al fin del mundo* (2013) en lo que parece una enmienda a la insoportable querencia actual por la nostalgia.

LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL CINE ESPAÑOL

Más allá de algunos casos puntuales de los que ya he hablado, el cine español no se ha caracterizado especialmente por su relevancia internacional. Pero en los últimos años parece haberse abierto al exterior y algunos directores sí que han logrado hacerse visibles en el mercado global. Uno de los primeros en destacar ha sido Alejandro Amenábar, quien tras sorprender a todo el mundo con su ópera prima, *Tesis* (1996), dirigida cuando solo tenía veinticuatro años y en la que probó una inusitada seguridad, un año después consiguió un auténtico bombazo con *Abre los ojos*, con la que acreditó su solvencia para la creación de imágenes impactantes y para el dominio de la tensión dramática. Su éxito le permitió hacerse cargo de una gran producción como *Los otros* (2001), un cuento de terror gótico en el que jugaba con el espectador y se lo pasaba en grande

dando sustos y vueltas de tuerca argumentales. La cinta fue un taquillazo internacional, pero el director prefirió refugiarse en una historia más íntima con *Mar adentro* (2004), en la que trataba el peliagudo tema de la eutanasia y para la que contó con Javier Bardem, que se ha convertido en uno de los actores más respetados y reclamados del planeta.

Un director que parecía destinado a convertirse en realizador de grandes producciones, pero que, de momento, no ha podido o querido dar el salto a Hollywood ha sido Álex de la Iglesia. Y eso que talento tiene de sobra, pero el hecho es que sus únicas tentativas internacionales, la excesiva *Perdita Durango* (1997) y el thriller *Los crímenes de Oxford* (2008), no tuvieron una buena acogida. Antes de llegar aquí, de la Iglesia había conseguido animar la cinematografía nacional con *El día de la bestia* (1995), todavía considerada por muchos su mejor película. Se trata de una mezcla de acción y de humor con trasfondo político escrita en colaboración con Jorge Guerricaechevarría. La cinta supuso un punto de inflexión en el cine patrio y demostró que también en España se podían realizar películas de género con una impecable profesionalidad y un respaldo masivo del público. De momento, el director ha conseguido su reconocimiento internacional más resonante con *Balada triste de trompeta* (2010), que se llevó tres premios en el Festival de Venecia otorgados por un jurado presidido por Quentin Tarantino, confeso fan del director español. Y lo cierto es que se trata de una de las películas en la que mejor ha conseguido combinar su indiscutible poderío visual, su humor excesivo y sus criaturas entre lo patético y lo heroico.

Más continuidad en su trayectoria internacional ha tenido Juan Antonio Bayona, quien con apenas cuatro largometrajes parece haber consolidado su posición en la industria. Si con la cinta de terror psicológico *El orfanato* (2007) ya consiguió un sorprendente éxito, con *Lo imposible* (2012) dio un salto espectacular con una superproducción protagonizada por actores de primera línea y rompió todos los récords de taquilla nacionales. Su tono melodramático y siempre al borde de lo sensiblero puede ser discutible, pero no la habilidad del director para hacerse cargo de una empresa tan

exigente y llegar a buen puerto. Las mismas pegas sobre su tendencia a la manipulación de sentimientos se podrían objetar ante *Un monstruo viene a verme* (2016), mientras que con *Jurassic World: El reino caído* (2018) probó estar más que preparado para hacerse cargo de superproducciones del más alto nivel y salir bien parado del envite.

Películas como *Celda 211* (2009), de Daniel Monzón, *No habrá paz para los malvados* (2011), de Enrique Urbizu, *La isla mínima* (2014), de Alberto Rodríguez, o *Que Dios nos perdone* (2016), de Rodrigo Sorogoyen, tienen en común el saber moverse dentro de las claves del cine de género, pero sin renunciar a una mirada personal. Todas ellas han sido grandes éxitos tanto críticos como de público, muestras del enorme potencial artístico y de la competencia técnica de una industria que parece infrautilizada. Estas cintas, populares, pero sin renunciar a la más alta exigencia de calidad, muestran el camino que debe seguir la cinematografía nacional si quiere sobrevivir en un contexto cada vez más competitivo.

Bibliografía

Badley, Linda (ed.). *Traditions in world cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006.

Biskind, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes: la generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2004.

—, *Sexo, mentiras y Hollywood: Miramax, Sundance y el cine independiente*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Cabrera Infante, Guillermo. *Un oficio del siglo xx*. Madrid: El País, 1993.

Coma, Javier. *Diccionario del cine negro. Barcelona: Plaza & Janés, 1990.*

Cousins, Mark. *The story of film*. Nueva York: Thunder's Mouth Press, 2004.

Fernández-santos, Ángel. *Más allá del oeste.* Barcelona: Debate, 2007.

Garci, José Luis. *Noir.* Madrid: Notorious, 2013.

Kobel, Peter. *Silent movies: the birth of film and the triumph of movie culture*. Nueva York: Little, Brown and Company, 2007.

Martínez, C., Antonio; Castro-Villacañas, Elio y Zavala, Juan. *El cine español contado con sencillez.* Madrid: Maeva, 2007.

Martínez Torres, Augusto. *Diccionario Espasa cine.* Madrid: Espasa-Calpe, 1996.

Nowell-smith, Geoffrey. *Making waves: new cinemas of the 1960s*. Nueva York: Bloomsbury, 2013.

—, *The Oxford history of world cinema.* Oxford: Oxford University Press, 1996.

Quintana, Ángel. *El cine italiano, 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad.* Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

Riambau, Esteve. *El cine francés, 1958-1998: de la «Nouvelle Vague» al final de la escapada.* Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

Sadoul, Georges. *Historia del cine.* Buenos Aires: Nueva Visión, 1960.

SARRIS, Andrew. *You ain't heard nothin' yet: The american talking film history & memory. 1927-1949*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

TAVERNIER, Bertrand y COURSODON, Jean-Pierre. *50 años de cine norteamericano*. Madrid: Akal, 1997.

THOMPSON, Kristin y BORDWELL, David. *Film history: an introduction*. Boston: McGraw Hill, 2003.

WINSTON DIXON, Wheeler y AUDREY FOSTER, Gwendolyn. *Breve historia del cine*. Barcelona: Ma Non Troppo, 2009.

Las imágenes se insertan con fines educativos.
Se han hecho todos los esfuerzos posibles para contactar con los titulares del *copyright*.
En el caso de errores u omisiones inadvertidas,
contactar con el editor.

nowtilus
www.nowtilus.com

BREVE HISTORIA del...

CINE

Antonio Rodríguez Vela

Esta *Breve historia del cine* es un repaso ágil y ameno por los principales títulos y nombres del séptimo arte combinando rigor y humor. Una visión panorámica que no se olvida de la importancia de los primeros planos. No se trata de una obra erudita repleta de nombres y fechas para memorizar, sino de un relato cercano y riguroso en el que se repasan más de cien años de historia con un enfoque desenfadado.

Breve historia del cine es un título de referencia y podrá leerse como una narración de estilo literario, amena y cómplice con el lector, cuyo objetivo principal será instruir deleitando. Gracias este título, el lector conocerá los principales géneros y los nombres que han marcado el devenir del séptimo arte, descubrirá multitud de anécdotas y se sorprenderá con sucesos que no conocía. Esta Breve Historia presenta un argumento bien planteado, de estructura sólida y contenido dúctil, dirigido a un amplio espectro de lectores.

El libro parte de los inicios del cine, desde su invención y rápida consolidación, para adentrarse en los inicios del sonoro, su conversión en la principal fuente de entretenimiento en todo el mundo, la aparición de los principales géneros cinematográficos, la relevancia del *star system* y la reivindicación de los autores, el auge y caída de los estudios, la renovación periódica de estilos y nombres, la dualidad entre cine comercial y personal, hasta llegar a la época actual, llena de incertidumbres. A lo largo de este recorrido aparecen los personajes que marcaron época, resaltando tanto la importancia artística de los creadores como la impronta que dejaron las estrellas en la sociedad de su época. Es imposible entender el siglo xx (y lo que llevamos del xxi) sin comprender cómo está marcado por el cine y su influencia en otras artes, pero también en la vida cotidiana.

BREVE HISTORIA
www.BreveHistoria.com

Visite la web y descargue los fragmentos gratuitos de los libros, participe en los foros de debate temático y mucho más.

Hágase amigo de Breve Historia en Facebook